

دولة الإمارات العربية المتحدة
جامعة الوصل

مجلّة جامعة الوصل

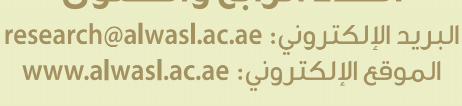
متخصصة في العلوم الإنسانية والاجتماعية

مجلّة علمية محكَّمة - نصف سنويَّة

(صدر العدد الأول في 1410 هـ - 1990 م)

ISSN 2791-2949 (Online)

العدد الرابع والستون
البريد الإلكتروني: research@alwasl.ac.ae
الموقع الإلكتروني: www.alwasl.ac.ae





64



ذوالقعدة - يونيو
1443 هـ / 2022 م



مَجَلَّةُ جامعة الوصل

متخصصة في العلوم الإنسانية والاجتماعية

مجلة علمية محكَّمة - نصف سنويَّة

تأسست سنة ١٩٩٠ م

العدد الرابع والستون

ذوالقعدة ١٤٤٣ هـ - يونيو ٢٠٢٢ م

المشرف العام

أ. د. محمـد أحمد عبدالرحمن

مدير الجامعة

رئيس التَّحرير

أ. د. خالد توكال

نائب رئيس التَّحرير

د. لطيفة الحمادي

أمين التَّحرير

د. شريف عبد العليم

ردمد: ٢٩٤٩-٢٧٩١ (Online)

المجلة مفهرسة في دليل أولريخ الدولي للدوريات تحت رقم ١٥٧٠١٦

البريد الإلكتروني: awuj@alwasl.ac.ae, research@alwasl.ac.ae

أعضاء هيئة التَّحرير

أ. د. إياد إبراهيم – الإمارات

أ.د. مختار مرزوق – مصر

أ. د. مصطفى لهلالي – بريطانيا

أ.د. فائزة القاسم – فرنسا

أ.د. سعيد يقطين – المغرب

أ.د. جودة مبروك – مصر

أ.د. حسن عواد السريحي – السعودية

د. عبد الخالق عزاوي – أمريكا

د. أحمد بشارات – الإمارات

د. عبد الناصر يوسف – الإمارات

لجنة الترجمة: أ.صالح العزام، أ.داليا شنواني، أ.مجدولين الحمد
د. محمد جمال

الهيئة العلمية الاستشارية للمجلّة

أ. د. صلاح فضل

جامعة عين شمس – رئيس مجمع اللغة العربية – القاهرة

أ. د. قطب الريسوني

جامعة الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة

أ. د. بن عيسى بطاهر

جامعة الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة

أ. د. صالح بن محمد صالح الفوزان

جامعة الملك سعود – الرياض – المملكة العربية السعودية

أ. د. جميلة حيدة

جامعة وجدة – المملكة المغربية

المحتويـــــــــــــات

المكانُ في مجموعةِ (الحفلة)
للقاصِّ السعودي عبدِ الله با خشوين

The Place in the Group (The Party)
of the Saudi Storyteller Abdullah Ba Khashwan

د. سهام صالح العبودي

أستاذ الأدب والنقد الحديث المساعد بقسم اللغة العربية

كليَّة الآداب – جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن – المملكة العربية السعودية

Dr. Siham Saleh Al-Aboudi

Assistant Professor in Literature and Criticism, Department of Arabic Language

College of Arts, Princess Nourah bint Abdulrahman University - Kingdom of Saudi Arabia

https://doi.org/10.47798/awuj.2022.i64.08

تاريخ تسلم البحث 2019/9/19 - وصدر خطاب القبول 2020/9/16





ملخص البحث

يتناولُ موضوع هذا البحث عنصرَ المكان في المجموعةِ القصصيَّةِ (الحفلة) للكاتب السعودي عبد الله با خشوين، ويهدفُ البحثُ إلى الكشفِ عن أشكال من حضور المكان في هذه المجموعةِ باستخدام آليات البحث السيميائي عبر التركيز على ظواهر مكانية يمكن من خلالها استكشاف البعدين: (المعنوي، والجمالي) لحضور المكان الذي يعدُّ من أهم عناصر البنية القصصيَّة، ومن ثمَّ قراءة الإحالات النفسية، والاجتماعيَّة التي تصدرُ عن تشكُّلات هذا المكان، ومظاهره، وأبعاده.

الكلمات الدالَّة: (المكان، المدينة، القصة القصيرة، السرد).

Abstract

The subject of this research deals with the place element in the short story collection (The Party) by the Saudi writer Abdullah Ba Khashwin to attend the place, which is one of the most important elements of the narrative structure, and then read the psychological and social references that come from the formations of this place, its manifestations, and its dimensions.

Keywords: (Place, City, Short Story, Narration).



مدخل:

لا يمكن أنَّ يجري السردُ دون الفكرة المُسبقة عن تموضع الحدث - في صورته الذهنيَّة - داخل مكان؛ إنَّ المكانَ موجودٌ بحتميَّة افتراضيَّة حتى وإنْ لم يجرِ تحديده، أو تصويره، أو حتى مجرَّد الإشارة المبهمة إليه، فليس اختيار عدم الإشارة إليه يعني عدمه؛ بل إلى عدم حضوره النصِّي: محدَّدًا، أو موصوفًا، أمَّا أن يجري تحديد هذا المكان ونقله من الحضور الذهني المفترض مبهم المعالم إلى الحضور المحدَّد عبر الوصف فذلك مفضٍ إلى تحميل النصِّ دلالات قد تكون ظاهرة، أو خفيَّة؛ وبخاصَّة حين يتصل بمصائر الشخصيَّات المتحرِّكة في حدوده، المنفعلة بسماته، وتشكيلاته، وبالحوادث الجارية في السرد تاركًا أثره فيها: فاعلاً، ومفعولاً به.

وعليه فإنَّ الإشارة إلى المكان إشارة مفصحة صريحة تحدِّده، وتصفه، وتدمجه في الحوادث ينطوي على مغزى؛ فمبلغ أهميَّته يحمل السارد على أن يفصح عنه أوَّلاً، ثمَّ يفصح عمَّا يجري فعله بهذا المكان: أي خروجه من وظيفة الإطار إلى الوظيفة الفاعلة، فيغدو - حينئذٍ - معاونًا على التصوُّر، والإدراك، فيخرج - بهذا الإفصاح، والاستعمال - من منطقة الحتميَّة العامَّة - حضور المكان اللازم لحدوث السرد - إلى منطقة الفاعليَّة الجماليَّة لحضور المكان نصيًّا؛ فزيادة المبنى - المتوفِّر ضرورة من عمليَّة الوصف - يحيل إلى زيادة مردُّها هذه الصورة المحدِّدة للمكان، الجاعلة إيَّاه قسيمًا ظاهرًا لعناصر السرد الأخرى.

إنَّ قصديَّة الإشارة إلى المكان هي قصديَّة الأفكار المضمرة في تلك الحدود الموصوفة، والمكوِّنات الحالَّة في المكان، بل إنَّ الفراغ ذاته: وصف الفراغ، والإلماح إلى وجوده يؤشِّر إلى معنى «فلا يوجدُ مكانٌ فارغٌ، أو سلبي»[1]، وعلى هذا

١- سيزا قاسم ويوري لوتمان وآخرون: جماليَّات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء،ط٢، ١٩٨٨م، ص٦٣.

الأساس من حضور المكان: الحضور المخصوص الموصوف على نحوٍ يبعث بتصوُّراته الجماليَّة، ويحقِّق وظائفه السرديَّة الفاعلة لإدراك المغزى أتت الدراسات المتعلِّقة بالمكان، الكاشفة عن جماليَّاته عبر أدوات أتاحتها مناهج النقد الحديثة.

تعريف المكان:

إنَّ إحاطة المكان بالإنسان إحاطة لازمة لا يمكن الاستقلال عنها هي التي دفعت إلى قراءة هذا المكان، وبحثه بحثًا مستفيضًا؛ فالمدوَّنات اللغويَّة، والفلسفيَّة، والنقديَّة تمتلئ بتصوُّرات كبار روَّادها حول ماهيَّة المكان.

يرتبط معنى المكان في المعاجم العربيَّة بفكرة الوجود، والحدوث؛ فاشتقاقه من الأصل (كون)، وهو «أصل يدلُّ على الإخبار عن حدوث شيء... كان الشيء يكون كونًا، إذا وَقَعَ وحضر... وقال قوم: المكان اشتقاقه من كان يكون»[1]؛ فالمكان كائنٌ يجري إيجاده على نحوٍ ما، إنَّه عمليَّة إحداث، وإنشاء، ويرتبط وجود الكون بقدرة الله على إحداث ما لم يكن: «وكوَّن الشيء: أحدثه. والله مكوِّن الأشياء يخرجها من العدم إلى الوجود... والمكان: الموضع، والجمع أَمْكِنة وأَماكِنُ»[2].

لقد كان اتصال الإنسان بالمكان اتصالاً مع موجود؛ فآدم - عليه السلام - سكن الجنة وهي مكان أوجد - بقدرة الله - من العدم، ثمَّ هبط إلى الأرض وقد تكوَّنت متهيَّأة لوجوده، فلم يكن وجود الإنسان إلاَّ حادثًا بعد حدوث المكان، وهكذا صار عليه أنْ يألف هذا الموجود، وأنْ يتعلَّم التكيُّف معه، وأنْ يفَسِّر هذا المكوِّن المحيط به، المتصل بحياته اتصالاً لازمًا، وهكذا غَدَا المكان حاويًا للحادث من البشر، ومتصلاً بإقامتهم فيه: بكلِّ ما تنطوي عليه هذه الإقامة من علاقة انتفاع،

١- أبو الحسين أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق، وضبط: عبد السلام هارون، دار الفكر، مادة (كون).

٢- ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م، مادة (كون).

وانتماء، واستكانة روح، بل صار في جوانب منه مطواعًا للإنسان الذي صار يمتلك القدرة على تكوينه: إعداده وفق التصوُّر، ووفق ما هو كامن من الأفكار في العقل عنه، وهكذا صار الإنسان مرتبطًا بمكانه، وغدا هذا المكان مكوِّنًا حضاريًّا، عاكسًا لوجود الإنسان، ودالاًّ على ما أنجزه، بل إنَّ خصيصة عمارة الأرض التي مُيِّز بها الإنسان تتجلَّى - في قسم كبير منها - من خلال المكان، وفيه أيضًا تبدو آثاره، وعلامات وجوده بعد أن يفنى.

ويُدركُ المكان بالحواسِّ، فيُبصر، ويُلمس، ويشمُّ، والإدراك الذي تحقِّقه الحواسُّ عند الاتصال بالمكان يخصُّ المتصل وحده، لكنَّه قادرٌ على نقل ما استقبلته الحواسُّ عبر توصيفه؛ فاللغة تمنح المكان وجودًا لغويًّا من خلال الأوصاف التي تعرِّف بسماته، وحدوده، ويكفي أن تصلنا سمة العلوِّ التي تخصُّ الجنة من خلال الفعل (اهبطوا) في قوله تعالى: ﴿قُلْنَا اهْبِطُواْ مِنْهَا جَمِيعًا﴾ [البقرة:٣٨]، ففعل (الهبوط) نفسه يعلمنا بالموقع السفلي للأرض بالنسبة إلى السماء، لأنَّ «الجنَّةَ التي أُسكنها آدم أوَّلاً كانت عالية؛ لقوله تعالى: (اهْبِطُوا)؛ والهبوط لا يكون إلاَّ من أعلى»[(١)]، وذلك وجه من وجوه قدرة اللغة على تقديم المكان على نحوٍ يجعله متصوَّرًا، ومعلوم الحدود، والجهات، والصفات.

ويعرَّف المكان بأنَّه «الموضع الحاوي للشيء»[(٢)]، وهو في مفهومه العامِّ عند الفلاسفة «وسط غير محدود يشتمل على الأشياء، وذو أبعاد ثلاثة هي الطول، والعرض، والارتفاع، وهو بهذا تصور عقلي محيط بجميع الأجسام»[(٣)].

١- محمد بن صالح بن عثيمين، تفسير القرآن الكريم، دار ابن الجوزي، مج١، ص١٣٨.
٢- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م، مادة (مكن).
٣- مجمع اللغة العربيَّة، المعجم الفلسفي، القاهرة، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م، ص١٩١.

المكان والسرد:

وكما قلنا فإنَّ السردَ يشتملُ على عنصر المكان اشتمالاً لازمًا، والمكان حين يغدو جزءًا من بنية العمل الأدبي فإنَّه لا يعني فقط المكان الحاوي؛ بل يشتمل على كلِّ ما في هذا المكان من مكوِّنات، وسمات، كما أنَّه يأتي متصلاً بمجمل إدراكات الشخصيَّة لوعيها الخاصِّ به، ولحدود علاقتها بالعالم من حولها، واشتباكها معه، إذ «إنَّ أيَّ وصف لا يشتمل على نظرة شخصيَّات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تامًّا، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي. والكاتب يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم في ذهنه حين يهمل النظر إلى العالم»(١).

وإذا كان المكان على هذا القدر من الأهميَّة فإنَّ الاشتغال على كشف أهميَّة المكوِّن المكاني، واستنطاق صفاته، وتشكُّلاته المختلفة في السرد تصبح ضروريَّة لإدراك مغزى العمل الأدبي برمَّته؛ فالأصلُ أنَّ المكانَ عنصرٌ من العناصر التي تشكِّل بنية العمل السردي، والأصل هو أنْ تندمج هذه العناصر بكاملها لإنتاج المعنى، ولتحقيق الدلالة التي هي جوهر العمل الأدبي.

يمثِّلُ المكانُ عاملاً رئيسًا في أيِّ أثر سردي، وهو شريك - لبقيَّة العناصر - في وظيفة الإفصاح عن دلالاته شرط اندماجها في البنية الكليَّة للنصِّ.

والمكان في العمل الأدبي بعامَّة، وفي السرد بخاصَّة مكانٌ فريد تصنعه اللغة؛ «لأنَّه مكان قد حُدِّد جماليًّا، وأُسر في قبضة مجموعة من الكلمات، وانتقيت مكوناته بعد أن استبعدت منها مكونات أخرى، وأضاف له القارئ تصوُّره الخاصَّ»(٢)، وعلى قارئ النصِّ - أيِّ نصٍّ - أن يستكشف الطاقات الدلاليَّة

١- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعيَّة، ت: نايف بلُّوز، المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص٢٥.

٢- صبري حافظ، (الخصائص البنائية للأقصوصة)، فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٢، ع٤، ١٩٨٢م، ص٢٩.

الفيَّاضة لهذه الألفاظ المتكوِّن منها هذا المكان الفنِّي المخصوص.

والتوصُّل إلى هذه الدلالة، واستكشافها من خلال تلك العناصر المندمجة - المكان منها على نحو خاصٍّ - فيتطلَّب الاستعانة بمنهج يمكن من خلال أدواته الاسترشاد إلى المعاني الكامنة في حدود المكان، وأوصافه، ويظهر لي أنَّ المنهج السيميائي قادرٌ على التوصُّل - من خلال عناصر المكان، وسماته، وطبيعة علاقة الشخصيَّات معه - إلى هذه المعاني الكامنة.

يقوم المنهج السيميائي على دراسة العلامات، و«تستخدم العلامة من أجل نقل معلومات، ومن أجل قول شيء ما»[1]، وحين يتسلَّط هذا المنهج على قراءة عمل أدبي فإنَّه يتوصَّل إلى أعماق هذا العمل، وشبكة دلالاته الداخليَّة من خلال العلامات المتناثرة على سطحه؛ ذلك أنَّ المنهج السيميائي يركِّز على بيان العلاقات التي تقوم بين بنيتي النصِّ: الظاهرة، والعميقة.[2]

وتظهر إضافة السيميائية - بوصفها منهجًا نقديًّا - في تحقيق شكل أكثر عمقًا لعلاقة القارئ بالنصِّ الأدبي؛ فهو يمنح القارئ سلطة الاستكشاف، وإطلاق يده في القراءة، واستنطاق الدلالات؛ إذ «يصير للنصِّ فعالية قرائيَّة إبداعيَّة تعتمد على الطاقة التخييليَّة للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي، ويصير القارئ المدرَّب هو صانع النص»[3].

١- أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط٢، ٢٠١٠م، ص٤٧.

٢- انظر تفصيلات حول مفهومي: البنية (السطحيَّة)، و(العميقة) في كتابي: ترويض النص: دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات ومنهجيات، حاتم الصكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م. ص١١٠ وما بعدها، و الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، د. عصام خلف كمال، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا، ٢٠٠٣م، ص٤٦ وما بعدها.

٣- د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: (من البنيوية إلى التشريحية) نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط٦، ٢٠٠٦م، ص٤٧.

تبدو الإشارة إلى المكان في السرد - إذن - إشارة واعية، ومؤهِّلة إلى مزيد من الإدراك للمغزى الذي تتساند عناصر السرد في إيصاله، وعبورًا من هذه الأهميَّة التي تنطوي عليها الإشارات المكانيَّة، والآثار التي تخلِّفها في وعي القارئ حين يلامس النصَّ مستنطقًا هويَّة المكان فيه تذهب هذه الدراسة إلى استكشاف طاقات المكان في مجموعة (الحفلة)[1] للقاصِّ السعودي عبد الله با خشوين[2].

وتعدُّ مجموعة (الحفلة) لعبد الله با خشوين واحدةً من المجموعاتِ التي أحدثتْ - إبَّان صدورها في طبعتها الأولى عام (١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م) - أثرًا ملاحظًا في تاريخ القصة القصيرة بالمملكة العربيَّة السعوديَّة؛ حيث لامست هموم الإنسان المعاصر، وصراعاته مع الذات، والوجود مستلهمةً عوالم الأحلام، والكوابيس، ومتوغِّلة في الذات عبر لغة الأبطال الكاشفة عن أغوار الروح، وعوالمها الباطنة البعيدة.

١- عبد الله باخشوين، الحفلة، النادي الأدبي بالرياض، ط٢، (١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م).

٢- عبد الله بن حكم با خشوين (١٩٥٢م -...).

قاص وكاتب سعودي، نشر العديد من القصص، والمقالات الأدبيَّة، ولد بمدينة الطائف، وفيها نشأ، حاصل على الثانويَّة العامة.

عاش الكاتبِ حياة صعبة في طفولته انعكست آثارها القاتمة على مجمل قصصه تاليًا.

عُيِّن مسؤولاً عن القسم الثقافي بمجلَّة (اقرأ)، حين نشر مجموعته الأولى (الحفلة) عام ١٩٨٥م، لفت الأنظار؛ فقصصه تنزع إلى الاستثمار الماهر للأحلام والكوابيس والهلاوس التي تطغى على شخصيَّاته المركزيَّة.

تتميَّز لغته بنفورها الشديد من البلاغيَّات التقليديَّة، ومن الصيغ التركيبيَّة المعقَّدة؛ فتبدو منقولة مباشرة من لغة الحياة اليوميَّة.

صدر له بعد الحفلة:

- النغري - سيرة عصفور وقصص أخرى عام ١٩٩٩م.

انظر:

- خالد اليوسف، أنطولوجيا القصَّة القصيرة في المملكة العربيَّة السعوديَّة (نصوص وسير)، منشورات مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث - وزارة الثقافة والإعلام. الرياض. ط١. ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م. ص٤٢٣.
- دارة الملك عبد العزيز، قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربيَّة السعوديَّة، الرياض، ١٤٣٥هـ. ١ / ٤٥٦-٤٥٧.

وصدرت للكاتب بعد ذلك مجموعة جديدة من الأعمال الجديدة مع أعماله السابقة في أضمومة بعنوان: (لا شأن لي بي) عن نادي جازان الأدبي عام١٤٣٣هـ، وفاز عنها الكاتب بجائزة وزارة الثقافة والإعلام للكتاب للعام ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م.

ويحضرُ المكانُ في المجموعة بوصفه عنصرًا محيطًا تقع في حدوده الحوادث، فيؤطِّرها، ويُحدث - بما يملكه من سمات - تأثيرًا واعيًا في مجرى الحوادث، وسلوك الشخصيَّات؛ فهو عاملٌ مؤثِّر، ومتأثِّرٌ مطاوعٌ لأفكار الشخصيَّات، ومقاصدها؛ فالمكان ليس مجرَّد تكوين جامد؛ إذ «يظهر المكان في الأدب عن طريق مسارين متوازيين: كفكرة مكانية، وكبناء مكاني. والفكرة تنشأ تبعًا للمشاعر التي يكنها الكاتب تجاه الأماكن، ودرجاته بناءً على ما اقتنع به من خلال بيئته الاجتماعية، والفكرية، بالإضافة إلى تجاربه الشخصية»[1].

إنَّ عمليَّة اختيار المكان، ثم تشكيله، وإدماجه في مجرى الحوادث عمليَّة فنيَّة معقَّدة، تكمن في ثناياها الرؤيَّة الفنيَّة، وما يريد السارد أن يقوله، وعلى القارئ - حينئذ - أنْ يتتبَّع الإشارات التي يبعثها هذا المكوِّن المكاني، أو ذاك، والمعاني الدقيقة التي يخلِّفها تشكيلٌ بعينه لمكان، أو لعنصر مكاني؛ إذ «إنَّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أنْ يبقى مكانًا لا مباليًا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه البشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلِّ ما في الخيال من تحيُّز»[2].

وإذا كان المكانُ على هذا المبلغ من الأهمية فإنَّ الدرسَ والنقدَ قد خصَّه بقراءاتٍ لا حصرَ لها، ومن هذه الدراسات التي قاربت المكان في المنجز السردي القصصي في المملكة العربية السعودي على وجه الخصوص:

- المكان في القصة القصيرة السعودية بعد حرب الخليج الثانية، راوية الجحدلي، النادي الأدبي بالرياض، (١٤٣١هـ - ٢٠١٠م)، وهي دراسة تختص بدراسة المكان، ونماذج الدراسة محصورة في الإبداعات القصصية

1- The role of literature, Leonard Lutwack, Syracuse uni press, New York 1984. p12

٢- غاستون باشلار، جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م. ص٣١.

السعودية بعد حرب الخليج الثانية.

- الجدار والإنسان: قراءات في ثقافات القصة القصيرة وجمالياتها، د. حسين المناصرة، مطابع دار جامعة الملك سعود للنشر، (١٤٣٦هـ): دراسة للمكان في مباحثه: (السردية الكابوسية والمكان في القصة القصيرة السعودية البيت والشارع نموذجًا)، و(المكان بين واقعيَّة التصوير، وغرائبيَّة التوظيف: قراءة في: عفوًا... لا زلت أحلم لنورة الغامدي)، و(المكان في القصة القصيرة السعوديَّة).

- آفاق الرؤية وجماليات التشكيل (مداخل نظرية ومقاربات تطبيقية في القصة السعودية القصيرة)، د. محمد صالح الشنطي، النادي الأدبي بحائل، (١٤١٨هـ)، عبقرية اللغة وعبقرية المكان: ليوسف المحيميد، وأحمد يوسف، ومحمود تراوري.

ومن هنا تتجلَّى أهميَّة النظر في مجموعة (الحفلة)؛ فهي لم تحظ بدراسة مستقلَّة تقف عند موضوع المكان فيها.

وبالنظر إلى المجموعة - محلِّ الدراسة - تتبدَّى أربع ظواهر مكانيَّة يمكن - عبر قراءتها سيميائيًّا - الوصول إلى فهم العلائق العميقة التي تصل المكان بالشخصيَّة، وبمجرى الحوادث فتجعله فاعلاً، ومنفعَلاً به، وتوصل في النهاية إلى استكشاف الدلالات الكامنة خلف تلك العلاقة، وهذه الظواهر هي:

أوَّلاً – موفـِّرات الانعكاس: المرايا، والواجهات:

تتيح المرآة للإنسان الحصول على انعكاس لصورته الماديَّة، وهي صورة كاشفة، وحقيقيَّة، ونقلت المدونـَّات الفلسفيَّة، والأسطوريَّة بعضًا من وجوه علاقة الإنسان بالانعكاس، والوقوف عند هويَّة الصورة المرآتية للإنسان، وتتبدى فكرة

الانعكاس، وآثارها في وعي الإنسان بشكلٍ جليٍّ في أسطورة (ناركيسوس)[1] المشهورة.

إنَّ الانعكاس - بوصفه فكرة بصريَّة حسيَّة - لا يمكن أن يحدث إلاَّ عبر مكوِّن ماديٍّ عاكس، وهذا يعني أن السارد يؤسِّس لوجود تشكيل مكاني بعينه داخل السرد، وعلى هذا التشكيل أن ينهض بعبء تقديم تصوُّر ما حين يظهر مندغمًا في مجرى الحوادث، ومتصلاً بالشخصيَّات محقِّقًا بوجوده في محيطها، وتفاعلها معه هدف اختياره، وتشكيله.

وأظهر أدوار الانعكاس في المجموعة يتجلَّى بطاقة فنيَّة عالية في قصة (يقظة مبكَّرة)[2].

في هذه القصَّة ثمَّة انعكاسان: أحدهما جزئي، يعكس قسمًا من جسد الشخصيَّة في بداية القصَّة: حيث يستيقظ البطل يخالطه شعور غريب بالانتشاء بعد قسط نوم لم يحصل عليه من زمن بعيد: «سنين طويلة مضت لم ينعم خلالها بمثل ذلك النوم الهنيء، أو يستيقظ بمثل هذه الحال التي أصبح عليها»[3]، ويسترسل البطل في حوار داخلي متذكِّرًا أوضاعه المضطربة في المدينة التي لم يألفها، التصوُّرات الداخليَّة عن الذات - التي يقدِّمها الحوار الباطني - تخالطها أفعال يُفهم منها تحرُّك البطل في محيطه المكاني: (غرفة النوم، الحمَّام) عاريًا: «نهض دون تردُّد. خلع بجامته بخفة واتجه نحو الحمَّام عاريًا كما ولدته أمه»[4]،

١- هو ابن آلهة النهر، كان فتى جميل الطلعة يرفض حبَّ معجباته، وحين رفض حبَّ الحوريَّة (إخو) اختفت في الغابة وهزل جسمها، فطلبت المحبَّات من الآلهة معاقبته، فذات يوم انحنى ليشرب من حوض وهو متعب ظمآن، فرأى خياله في الماء الصافي، فأحبَّ خياله، لكنَّه لمَّا لم يتمكَّن من إشباع رغبته هزل، ونبتت في المكان الذي مات فيه الزهرة التي تحمل اسمه.

انظر: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، أمين سلامة، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، ط٢، ١٩٨٨م. ص٣٠٠.

٢- الحفلة: ص٩.

٣- نفسه: ص١٣.

٤- نفسه: ص١٢.

ويُفهم أيضًا سكن البطل وحيدًا، هذه الوحدة تبدو معلِّلة لهذا السلوك غير المألوف - العري، غير أنَّ التحوُّل يحدث حين يتجه السرد إلى إحداث انتقال مكاني: من البيت - الذي تغدو وحدة البطل فيه مبرِّرة لسلوك البطل (التعرِّي) - إلى الشارع - وهو فضاء مغاير تنتفي فيه وحدة الشخصيَّة، وخصوصيتها -، وهنا يظهر أوَّل دورٍ للمكوِّن العاكس في القصَّة، لكنَّ الانعكاس لا يفضي إلى إثارة تنبُّه البطل نحو الخطأ الجسيم المتمثِّل في خروجه عاريًا؛ فالمرآة الصغيرة تقدِّم صورة جزئيَّة ناقصة «سار بخطى وئيدة متجهًا نحو المرآة الصغيرة المثبتة بجوار الباب»[1]، هذا الانعكاس الجزئي، وغير المكتمل الذي تقدِّمه (المرآة الصغيرة) ويظهر فيه الرأس فقط يعكس صورة مُرضيَّة كافية يبدو فيها رداء الرأس: الشماغ، والعقال اللذين ارتداهما البطل: «قفز من فراشه برشاقة وأخذ يتمطَّى دون كسل. ارتدى جوربه، وانتعل حذاءه. وضع على رأسه الغترة، والعقال»[2]، وهذه الصورة لا تثير شعور النقص الكامن في القسم غير المنعكس من الجسد.

الكمال الجزئي الذي تقدِّمه المرآة وجهٌ من وجوه التصرُّف التي تمنحها حريَّة المبدع في تشكيل صورة المكان، واختيار مكوِّناته وفق ما تقتضيه الرؤية الكاملة للحكاية، وهي الرؤية الكامنة في وعي المبدع؛ فالأمكنة في شكلها العامِّ مثل الحجارة في المقلع و«الفنان يلتقط من مَقْلع الحجارة دائمًا ما يفيده في بناء معماره الفنِّي. ولا يستطيع أن يأتي لنا بكلِّ حجارة هذا المقلع»[3]، ولكي تتحقَّق هذه الرؤيا يخرج البطل - بستره الناقص - ليواجه صورته مرَّة أخرى في انعكاسين، أحدهما رؤية بصريَّة من جانب (الآخر) تتمثَّل في عابري الطريق، ورؤية من جانب الذات نفسها بمعاونة مكوِّن مكاني عاكس آخر هو واجهات المحلاَّت، التي

١- الحفلة: ص٢٥.
٢- نفسه.
٣- شاكر النابلسي، جماليَّات المكان في الرواية العربيَّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م. ص٣٢.

تغدو بدورها مرآة تقوم بدور الكشف اللازم لكن في وقت متأخِّر.

وإذا كان قصورُ الرؤيةِ البصريَّةِ الذاتيَّةِ ناشئًا من شعور طارئ ببهجة نادرة تقلِّص الإدراك الحسِّي لحال الجسد، ومن قصور في المكوِّن المكاني (المرآة الصغيرة)، فإنَّ السرد يوجِّه القارئ إلى قصور المسؤولية الجماعيَّة: أي مسؤولية الآخر بوصفه مرآةً تتبدَّى فيها صورة الإنسان الفرد؛ فالآخر الذي يجابهه البطل أوان خروجه يتخذ موقفًا سلبيًّا؛ حيث تكتفي الشخصيَّات العابرة في الشارع التي قُدِّر لها رؤية البطل - في هيئته الخارجة عن المألوف - بالارتياع، والحوقلة، بل والشتم، والإيذاء اللفظي دون أنْ تمتلكَ الحسَّ الإنساني لإدراك أنَّ في الأمر خطأ، أو لبسًا يقتضي منها القيام بدور اجتماعي يتضمَّن في أضعف أحواله تنبيه الشخصيَّة إلى شذوذ مظهرها، وتفتقد شخصيَّات أخرى القدرة على الرؤية بسبب موقعها في المكان على النحو الذي نجده في موقع الرجل الجالس لتناول إفطاره في مطعم الفوَّال؛ إذ ينتج غياب الرؤية لأنَّ الرجل «كان منهمكًا في تناول إفطاره وظهره إليه»[1].

غير أنَّ الشخصيَّات الأخرى التي تقابل البطل، ويتيح موقعها المكاني رؤية واضحة كاشفة عن هيئته غير المناسبة للخروج لا تُظهر الانفعال الصحيح، وتتخلَّى عن دورها الاجتماعي المفترض.

وعلى البطل - حينئذ - أن يكمل الصورة الناقصة بنفسه عبر مكوِّن مكاني عاكس آخر هو واجهات المحلاَّت الزجاجيَّة، لكنَّ هذا الانعكاس يحدث بعد فوات الأوان؛ فهذا (الوضوح المتأخِّر) لم يحصل إلا بعد مسافة من المنزل: «تجاوز الشارع الفرعي الذي يقع فيه مسكنه وأصبح في الشارع العريض ذي الواجهات التجاريَّة الفارهة»[2].

١- الحفلة: ص٢٦.

٢- نفسه: ص٢٧.

يسيرُ السردُ إلى النقطةِ التي يلتقي فيها البطل بالمكوِّن المكاني الكاشف (الواجهة الزجاجيَّة)، لكنَّ موقع البطل المكاني من هذا المكوِّن يجعله غير ذي فاعليَّة إذ يواجهه البطل بظهره «توقف على الرصيف وظهره لواجهة أحد المحلاَّت التجارية في انتظار سيارة أجرة»[١]، ثمَّة قصور في أداء المكان لوظيفته حتى الآن؛ فلا يكفي أن يكون عنصرٌ ما موجودًا في الفضاء المكاني، بل لا بدَّ أن ينطوي وجوده على نوع من الاتصال الإيجابي.

إنَّ تأخُّرَ أداء العاكس لدوره يوفِّر فسحة زمنيَّة تعمِّق إشكال الجماعة المتخليَّة عن دورها الاجتماعي، ويأتي هذا الضرب من التخلِّي من قبل سائق سيَّارة الأجرة، ورفض إقلال البطل: «في وقفته تلك مرَّت أمامه أكثر من سيارة أجرة، وفي كلِّ مرة كانت تقف استجابة لإشارته، ثم لا تلبث أن تنطلق مسرعة بعد أن يحدِّق فيه سائقها بدهشة، وذهول»[٢].

ويستمرَّ وقوفُ البطل عاريًا، غير واع بإشكاله المظهري، حتى تتخذ علاقته مع المكوِّن العاكس طريقها نحو الاتصال: «بعد أن ملَّ وقفته تلك، شبك يديه خلف ظهره، وأخذ يسير جيئة وذهابًا أمام واجهة المحل الزجاجيَّة»[٣]، ويحدثُ التنبُّه الأوَّل بفعل الصورة الجانبيَّة للبطل المنعكسة على الواجهة: «خيِّل إليه أنَّه رأى شيئًا غريبًا ينعكس على الزجاج»[٤]، والصورة المتشكِّكة هذه هي بدء الكشف، ولكي تذهب المسحة المتشكِّكة، ويحلُّ اليقين الكامل فإنَّ على البطل أن يتموضع على نحو يؤهِّله للحصول على الرؤية الواضحة، ويحدث هذا ليكون الموقف الختام للقصَّة: «فتوقَّف، وأخذ يحدِّق فيه مستطلعًا... لم تكن الصورة التي عكستها الواجهة الزجاجيَّة غريبة عنه، إنَّها صورته، منعكسة تحدِّق فيه وهو

١- الحفلة: ص٢٨.
٢- نفسه.
٣- نفسه: ص٢٨.
٤- نفسه.

شابك يديه خلف ظهره يحدِّق فيه.

كان عاريًا تمامًا لا يرتدي من كلِّ ملابسه سوى غترته، وعقاله، وجوربه، وحذائه، ولا شيءَ غيرهما على الإطلاق»[1].

إنَّ وضع الرؤية هذا هو حالة انكشاف كبرى قياسًا بالانكشاف الجزئي القاصر الذي ظهر في المرآة الصغيرة بمنزل البطل، وهو انكشاف ذاتيٌّ خاصٌّ استغرق البطل زمنًا للوصول إليه.

إنَّ الدورَ الذي تؤديه السطوح العاكسة أبعد من مسألة الانعكاس الماديِّ، إنَ المرآة / الواجهة متقدِّمة بأشواط على الإنسان - فيما يتعلَّق بتأدية الدور - وسواءٌ أكانت هذه المرآة صغيرة، أم كبيرة، كافية، أم قاصرة الكفاية فإنَّها تؤدي دورها على نحو محايد، وغير مشوب بحكم، وحين نقارن هذا بدور الآخر في القصة: الدور الذي يأتي - على تمام الرؤية البصريَّة، ووضوحها - عاجزًا عن تقديم ما يتوجَّب تجاهها، ندرك حينئذ أنَّ تصميم المكان يسرِّب شيئًا من المعنى من خلاله، إن لم يكن المعنى كلَّه؛ فالمرآةَ - في القصَّة - لا تعكس الصورة الحسيَّة فقط، بل تعكس كافَّة التصوُّرات التي هجس بها البطل في باطنة أوَّل القصة، فالتكرارات لفكرة: الوحدة، والغربة، والجمع الكثير في المدينة الذي لا يتصل به، ولا يقيم علاقة معه تنعكس في المرآة لتصبح المادة العاكسة هذه موئل نجاته، وكأنما هي لا تعكس صورته فقط، بل تعكس ما يختلج في وجدانه من انفصال عن الناس، وفقد لحميميَّة العلاقات الإنسانيَّة فأصبحت بمنزلة: «(النافذة) التي أطلَّ منها على عالم خيالي، قوامه انعكاسات وخيالات لما يدور من حوله وفي داخله معًا»[2].

ويمكننا أيضًا أن نفهم من الدور الذي يؤديه السطح الماديَّ العاكس في

١- الحفلة: ٢٨-٢٩.

٢- د. محمود رجب: فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٢٤.

القصة أنَّ هذا السطح كان هو الوسيلة المتاحة التي تمنح البطل فرصة اكتشاف ما هو عليه، من خلال اللعب على فكرتي: الصورة الكاملة، والصورة الناقصة، وعلى مستوى أعمق استعمال السمة المكانيَّة لا لتكون انعكاسًا ماديًّا كاشفًا توفِّره المرايا، أو السطوح العاكسة فحسب، بل في شأن المعكوس نفسه (البطل): ففي مثل وضع البطل في القصَّة فإنَّ العاكس يجيب عن سؤال: هل يفقد الإنسان شعوره الحسِّي بالجسد مالم يره في الانعكاس؟ وهل عجزت لفحات الهواء الشاردة أن توقظ البطل حين دهمته وهو واقف أمام الباب الخارجي؟ لقد كان الانعكاس هو الموفِّر للصدمة اللازمة لإيقاظ البطل، الصورة البصرية الفاجعة، ويحيلنا ذلك إلى حديث البطل مع نفسه في القسم الأول من القصة، حيث تبدو النظرة القاصرة، الخائبة هي المسيطرة على علاقة البطل بالناس، والأشياء، بل وبنفسه أيضًا: «يحدِّق في الأشياء من حوله وهو لا يكاد يراها. عيناه تحدِّقان في الداخل بحثًا عن الأحلام التي تلاشت فجأة، بعد أن كان قد أمسك بها، أو هكذا هيِّئ له»[1]، و «يفتِّش في وجوه المارَّة، وعلى زجاج المحلاَّت، فيرتدُّ إليه البصر حاسرًا كسيرًا»[2].

ثمة اعتلال في الاتصال بالآخرين، وفي الشعور الكامل بالجسد، وحتى محاولة الاتصال الوحيدة مع الآخر في موقف العري خارج البيت لم يكن ممنوحًا - من قبل البطل - فرصة النجاح بسبب تراكمات من الانفصال عن المجتمع؛ فحين التقى الرجلين المحدِّقين إليه: «تجاوزهما بتؤدة دون أن يلتفت لكليهما[3]. لم يكن ما يقوله الآخرون ذا معنى بالنسبة له. مات الفضول داخل نفسه، ولم يبق شيءٌ يربطه بالآخرين»[4].

١- الحفلة: ص١٧.
٢- نفسه.
٣- هكذا وردت، والصواب (لكليهما).
٤- الحفلة: ص٢٧.

وحين تؤدي فكرة الانعكاس - عبر المرآة، أو واجهات المحلاَّت التجاريَّة - دورها في ثنائيتي التعمية / الانكشاف في القصة الآنفة، فإنَّ الواجهات نفسها تضطلع بدور مختلف في قصَّة (مطر الغيوم الراحلة)[١]؛ فالواجهات هي تكوينٌ مكانيٌّ ذو وظيفة تجاريَّة يتيح للعابرين النظر إلى ما وراء الزجاج، لكنَّها - في حال البطل المرتبك في وحدته المدنيَّة - تغدو ذريعة إلى الهروب.

يجدُ البطل الحال بالمدينة حديثًا نفسه فوق الرصيف، وثمة إشعارٌ بأنَّ هذا الحلول غير مريح بالنسبة إليه: «مضيت أجرجر أقدامي وأنا أئنُّ تحت وطأة ثقل حقيبتي وحيدًا حزينًا»[٢]، ويبدو هذا الوصف تمهيدًا لشعور مضطرب، وعلاقة غير مستقرَّة، ومتردِّدة بالمكان.

إنَّ وحدة البطل تلك لم تكن وحدة مسالمة تمامًا؛ فهو يجد نفسه - لسبب لا يعرفه - تحت وابل من نظرات فاحصة يوجهها له رجل غريب يقف فوق الرصيف المقابل: «لمحت رجلاً يقف في مواجهتي على الرصيف الآخر. يحدِّق في وجهي ويتأمَّلني باستغراق»[٣]، وفيما البطل غائصٌ في هواجسه الخاصَّة، وخوفه، ووحدته المنتظرة في المدينة تتعرَّض طمأنينته - المهتزَّة أصلاً - إلى اختبار مواجهة يمنعه من عبور الشارع إلى الرصيف المقابل حيث يوجد الرجل، فلا يجد البطل - وهو الوحيد المتجرِّد من رفقة مطَمْئنة - إلاَّ خيار التحديق إلى الواجهات: «التصقت بالجدار وأخذت بالجدار وأخذت أحدِّق في الرجل. أزعجتني نظرته الملحَّة، تحرَّكت دودة القلق وظلَّت تجوس في صدري تأمَّلته لوهلة ثم تشاغلت عنه بالتحديق في واجهة أحد المحَّال التجاريَّة»[٤]، هناك - إذن - افتعال لسلوك التشاغل، وهو سلوك يسعفه فيه المكوِّن المكاني الزجاجي المهيَّأ في أصله كي يكون

١- الحفلة: ص١٠٧.
٢- نفسه: ص١١١.
٣- نفسه: ص١١٢.
٤- نفسه.

محلَّ نظر، وتحديق.

إنَّ ما قامَ به البطلُ هو فعل لجوء، في لحظة خاطفة عليه أن يجد مستقرًّا لنظراته بعيدًا عن التحديق إلى الرجل الغريب، بل إنَّ الانعكاس الذي يوفِّره الزجاج يسمح له بالنظر غير المباشر إلى الرجل، ومراقبة ما يبدو أنَّه عدوٌّ محتمل: «انعكست تفاصيل وجهه على واجهة المحل، فازددتُ يقينًا من أنَّني التقيت به من قبل»[١]؛ فالخوف نفسه، وافتقاد جرأة المواجهة يجعل من الواجهة الزجاجيَّة - بفعل طبيعتها العاكسة - وسيلة مراقبة متاحة: إنَّ البطل إذن ينظر إلى خصمه المحتمل ولكن هذا النظر إنَّما يغدو ممكنًا عبر وسيط ماديٍّ.، وهكذا تؤدي الواجهة وظيفة مزدوجة: الحماية / المراقبة، والتخفِّي / الكشف.

ويستمرُّ البطلُ في لحظاته تلك تطوف به أسئلة حول هويَّة الرجل، فيما فعل التحديق / الهروب مستمرٌّ بمعاونة الزجاج: «لمع الماء في عينيَّ وأنا أحدِّق في واجهة المحلِّ»[٢]، ويبدو وسيط الهروب هنا - الواجهة الزجاجيَّة - مثاليًّا؛ إذ ينجز البطل هروبه محدِّقًا في الزجاج على نحو لا يثير الريبة؛ لأنَّ الزجاجَ نفسه موضوع تحديق، وهذا التحديق الإلهائي المتشاغل الذي يمارسه البطل يكرِّس حالة (لا جدوى) المسير، وهي حالة مسيطرة، ومستمرة: «أخذت أسير على غير هدى وأنا أتلفت خلفي»[٣].

وفي جانب آخر تصبح الواجهات الزجاجيَّة منقذة حين تذهب إليها عينا الرجل الغريب، فتغدو تلك فرصة سانحة لحركة البطل متحرِّرًا من سطوة نظرات الرجل المزعجة: «التقت عيناي بعينيه فاستدار نحو واجهة المحل الذي كان يقف أمامه... خطوت مسرعًا نحو الرصيف المقابل بعد أن تأكَّدت أنَّ الرجل منشغل

١- الحفلة: ص١١٣.
٢- نفسه.
٣- نفسه: ص١١٤.

بالتحديق في واجهة المحلِّ»[1]. ويبقى إسهام الواجهات الزجاجيَّة في أدوار القصَّة بوصفها ملجأً في فضاء الشارع بالنسبة إلى رجل غريب وحيد لا يجد مكانًا يلجأ إليه؛ فبعد حوار حول الهويَّة، والعلاقة مع الرجل الغريب تنتاب البطل حال من الانكسار، وتغدو الواجهة - حينئذ - منقذًا مرَّات أخرى: «أدرت وجهي نحو واجهة المحلِّ حتى لا يرى دموعي»[2]، «جذبت ذراعي من يده بعنف واستدرت نحو واجهة المحلِّ من جديد وأخذت أواصل النشيج»[3]، بل إنَّ قرار الحزم، والمواجهة يتخذه البطل وهو متوجِّه إلى الزجاج: «زممت شفتي وحزمت أمري. قلت وأنا أحدِّق في واجهة المحلِّ»[4].

وتغدو الألفة مع واجهة الزجاج - دون الناس - هي الفاصل الأخير في حكاية البطل مع الرجل الغريب؛ فهي ملجأ من هول مفاجأة لا تظهر ملامحها كاملة لكنَّها تتصل بشكل كبير بفعل اللجوء، ثم الرجوع عنه الذي تتجه إليه الحوادث، فالبطل يستجمع شجاعته ليواجه ما كان يهرب منه: «استدرت نحو الرجل لأرى وقع كلماتي عليه.. ذهلت.. انتابني فزع رهيب.. تراجعت والتصقت بواجهة المحلِّ وأنا أرتعد»[5]، فهو لا يلبث أن يعود إلى ملجئه الزجاجي مرَّة أخرى، في لحظة الفزع الأخيرة حين يلتفت قاصدًا المواجهة ليجد أنَّ ما من رجل يقف بالمكان من الأساس!

إنَّ المكان - كما يبدو هنا - وعلى الرغم من كونه جزءًا من عالم مرهوب، وغير مألوف بعد إلاَّ أنَّه يسعف البطل دائمًا في مقابل البشر؛ فيغدو هذا المكوِّن المكاني وجهًا مدنيًّا مترفِّقًا، وذا طبيعة كنونيَّة، وحاوية.

١- الحفلة: ص١١٤.
٢- نفسه: ص١١٩.
٣- نفسه: ص١٢٠.
٤- نفسه: ص١٢١.
٥- نفسه: ص١٢٢.

إن الأدوار التي تؤديها السطوح العاكسة في القصتين تمنحان المكان فاعليَّة الدور السردي؛ فهو يغدو كاشفًا، وحاويًا في قصَّتين تقومان على مفهوم الاصطراع بين الإنسان، وذاته من جانب، والإنسان، والآخر من جانب آخر.

وثمَّة إشعارٌ بأنَّ المكان - بصفته الجامدة المحايدة - يغدو أكثر احتواءً، وصدقيَّة من الآخر الذي يجابهه البطل في صور مضطربة من العلاقة بين الفرد، والجموع المحيطة به.

ثانيًّا – التقاطب المكاني:

يظهرُ التقاطبُ المكاني «في شكل ثنائيَّات ضديَّة تجمع بين قوى، أو عناصر متعارضة، بحيث تعبِّر عن العلاقات، والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي، أو الشخصيَّات بأماكن الأحداث»[١].

ويحقِّقُ الباب بوصفه مكوِّنًا مكانيًّا واحدًا من أمثل علاقات الإنسان بالمكان من حيث القدرة على التحكُّم فيه لإحداث صورٍ من الرغبات الإنسانيَّة: الإتاحة / المنع ، الكشف / الحجب.

وتُحدث عمليَّة التحكُّم بحركتي الباب: (الفتح / الإغلاق) وجها من وجوه علاقة الإنسان بالمكان، ويحقُّق بتلك الحركات تحوُّلاً في هويَّة المكان، فبحركة الأبواب المتقاطبة (الفتح / الإغلاق) تتحوَّل الأمكنة من حال إلى آخر، وتكتسب الصفَّة الحديَّة في شكله (المفتوح)، و(المغلق).

وثنائيَّة الحدِّ (Binarism) هي «كلِّ أسلوب تحليلي يحصر علاقات الوحدات بعلاقة ذات حدَّين»[٢].

١- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م، ص٣٣.

٢- د. خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص٦٠.

تحتلُّ فكرة (الإخفاء) مساحة كبيرة في توصيف علاقة الابن (أيوب) بأسرته - بأبيه على وجه مخصوص - في قصَّة (موت أيوب)[1]؛ فالابن الضال يسبِّب - بجموحه، وسقوطه الدائم - حسرة للعائلة، والمكان - عبر تشكُّلاته - يوفِّر قابلية الإخفاء هذه، نلحظ هذا في التعامل مع (الأبواب) في ثنايا القصَّة؛ إذ تغدو (الأبواب) - بين يدي الشخصيَّات - أداةً لتمثيل المعنى، وندرك حينئذ أنَّ المكان - وإن كان إطارًا محسوسًا مفترضًا تجري فيه الحوادث - فإنَّه أيضًا إطارٌ للوحة المعنى: يُظهره، ويصنع انعكاساته عليه.

ويتحقق ذلك عبر حركتين قطبيتين هما (الفتح، والإغلاق)، ويحقِّق التعامل مع الأبواب - عبر هاتين الحركتين - فكرة الحديَّة الآنفة؛ إذ يضمن الباب وجود مكانين يحملان صفات مختلفة، إذ «لا بدَّ للحدِّ الذي يفصل بين شقَّي المكان أن يكون حصينًا لا يمكن اختراقه،، وأن تختلف البنية الداخليَّة لكلٍّ من الشقَّين فيه»[2]؛ فخارج البيت مكانٌ عامٌّ متاح للرؤية، والاستكشاف، بينما يتصف داخل البيت بسمات الحجب، والمنع، ويصبح الباب - حينئذٍ - موفِّرًا لهذه الحديَّة، عبر حركتي: الفتح / الإغلاق، بل وتتمُّ الحركة على مستوى داخليٍّ في المنزل نفسه حين تمسُّ غرفة الابن المريض - كما سنرى -.

تنبتُ فكرة العار من سلوك الابن / بطل القصة الذي تكتوي بآثاره أسرته، وبخاصَّة الأم التي يصفها البطل بصوته: «فجعتها مرَّات، ومرَّات خلال سني عمري التي أهدرتها في التسكُّع، واللامبالاة. جعلتها تطلق الأنَّة تلو الأنَّة وتبكي علي كأنني ميت وأنا حي أسير في الدروب هائمًا متعثِّر الخطى»[3].

ينفتح مجرى الحوادث في القصَّة على صورة الابن المسجى في حالة تشبه

١- الحفلة: ص٣١.
٢- جماليَّات المكان، سيزا قاسم، ص٨١.
٣- الحفلة: ص ٣٤.

الموت، بعد عودته من إحدى رحلات ضلاله، وفي حال التسجية تلك يحرص الأب، والأم على إحكام إغلاق الباب على الابن المريض الذي يروي بصيغة المتكلِّم حوادث تلك الأيَّام، فينقل حدث دخول الأم في جولة تفقُّد – بما يشير إلى انفتاح الباب المغلق -: «ثمَّ سمعت الباب يصرُّ وينفرج ببطء»[1]، وغير خاف هنا أنَّ فعلا: الصرير، والانفراج منبئان عن إغلاق مسبق، وبعد أن أنهت الأم جولة الاطمئنان جاء دور الأب، ويبعث السرد بإشارة إلى أنَّ الأم قد أغلقت الباب وراءها حين دخلت الغرفة، إذ يحدث انفتاحٌ آخر يقوم به الأب هذه المرَّة: «انفتح الباب وسمعت أبي يهمس لها بصوت غاضب»[2]، ثم يجري إغلاقه بعد انتهاء جولة الطمأنينة تلك «أغلق باب الغرفة خلفه ومضى»[3].

إنَّ التأكيد على حركتي: الإغلاق، والفتح، وتتابعهما في سلوك الوالدين تؤشِّر إلى فكرة العزل، والحرص؛ فالابن الضالُّ العائد مريضٌ منهك، وفكرة حمايته تتجسَّد في سلوك، وفعل، ويحدث هذا الفعل عبر أداة ماديَّة هي الباب، فالباب يغدو مؤشِّرًا على ما في عقل الشخصيَّات من تصوُّرات، وأفكار، بل إنَّ هذه التصوُّرات قد لا تبلغ القارئ دون إحداث انفعال مشحون بالفكرة، ويتكرَّر هذا الانفعال غير مرَّة مرتبطًا بضمان أن يبقى الابن الضال في مكان مغلق رأفةً، وخوفًا، وعزلاً، ويحدث هذا بعد حوار مشبع بالعاطفة بين الابن، والأب في موقف سابق: «نهض متكدِّرًا مهمومًا.. وقبل أن يغلق الباب خلفه التفت إليَّ وقال:

- استرح يا بني فلا أحد لدينا أغلى منك. لا أحد.. لا أحد»[4].

وحتى بعد بدوِّ موت البطل فإنَّ فكرة الحجب المسيطرة على وعي الأسرة

١- الحفلة: ص٣٤.
٢- نفسه: ص٣٦.
٣- نفسه: ص٤٠.
٤- نفسه: ص٤٥-٤٦.

تظهر في إشارة السارد إلى حالة الإغلاق - مع حتميتها المفترضة في حالة الموت -: «فاحت رائحة الموت وعمَّت أرجاء الحارة فامتلأ بيتنا بالنسوة والأطفال. كانت غرفتي مغلقة عليَّ وأخي يجلس بجوار رأسي يقرأ القرآن وينهنه»[١].

وبثُّ السلوك عبر حركة الباب يقابلنا في القصة عبر أكثر من موقف، ففي إغماء سابق للبطل يرصد السرد سلوك الأب في لحظة ما، لحظة غضب يُحدث تأثيره في الباب: «كان غاضبًا من ضعفه. صفق الباب خلفه ومضى يهيم في الشوارع محاولاً تبديد غضبه»[٢]، فـ(الصفق) هو انفعال محسوس متجسِّد في أحد عناصر المكان، وعبر حركته الدالَّة يصبح بمقدورنا استشعار ضروب الانفعالات التي توصلها الشخصيات عبر مكوِّنات هذا المكان.

إنَّ إنشاء حدث جزئي ضمن سلسلة حوادث القصة يكون مخصَّصًا لانفعال بالمكان على نحو ما لا بدَّ أن يكون متضمِّنًا تصوُّرًا ذا علاقة بفكرة النصِّ عامَّة، ويحدث هذا على نحو واضح في القصَّة نفسها حيث تؤدي الانفعالات التي تصدر من الشخصيَّات في حوارها مع المكان - الأبواب بصفة خاصة - دورها في الإشعار بطبيعة موقف الأسرة من ابنها العائد؛ حيث يستعيد البطل ماضيه القريب حين يعود من تيهه الطويل إلى البيت، وتبدأ فصول التعامل مع حاله البائسة منذ اللحظات الأولى حين يدخل الحارة في حالة وهنه، وضعفه، يحضر الباب أثناء ذلك - بوصفه مكوِّنًا مكانيًّا - مندغمًا مع تصوُّرات الشخصيَّات، وأساليب حياتها، وتفكيرها؛ ويمكننا أن نلاحظ أنَّ الباب كان - قبل مجيء الابن - مواربًا، وتلك علامة الطمأنينة، والانفتاح على الحارة: «ركضَ أحدهم وشقَّ باب البيت الموارب»[٣]، لكن الوضع ينقلب تمامًا حين يصبح الابن داخل هذا

١- الحفلة: ص٥٠.
٢- نفسه: ص٣٧.
٣- نفسه: ص٤٠.

البيت؛ فعندما تخرج الأم لملاقاته يدفعها الأب إلى البيت ويحكم إغلاق الباب: «استدارت متردِّدة، لكنه دفعها أمامه حتى أدخلها وصفق الباب بعنف واستدار يحدِّق فيَّ دون أن يبرح مكانه»[١]، تلك إذن حالة منع، وإحكام، وحيلولة يقوم فيها الباب بدوره مسندًا فكرة الأبِّ بضرورة احتواء الموقف، وتقليل الأعين الناظرة إليه قدر الاستطاعة، ويذهب الأب في فكرة الإخفاء بعد حمل الابن من الزقاق: «أدخلني البيت وقال بخشونة بعد أن أغلق الباب: ماذا فعلت بنفسك يا بني؟!»[٢]، في موقف العودة هذا يغدو الباب عنصرًا مطواعًا في تحقيق فكرة مبثوثة في عنصر المكان في صورته التي يجري تحويلها، وتطويعها لتكون قادرة على تحقيق التصوُّر عبر حركتي (التقاطب): (الفتح / الإغلاق)، وبخاصَّة أن تأكيدهما جرى عبر النصِّ في أكثر من موقف.

يُبقي الباب ما يقع خلفه في مأمن من التلصُّص، والانكشاف غير المرغوب فيه على الآخر، وتظهر الرغبة في الاحتماء داخل المنزل حين يصبح (الانكشاف) غير المرغوب فيه مصدرًا للتهديد، ويحدث هذا حين تهدد الأم بكسر الحاجز الحاجب، والانتقال إلى منطقة الفضيحة حين منعها الأب من تغسيل الابن بعد موته: «إذا منعتني فسوف أشق ثوبي، وأخرج إلى الشارع، وأهيل على رأسي التراب»[٣].

تحقِّق حركة إغلاق الباب - إذن - فكرة الحجب التي تستقرُّ في وعي الأب نابتةً من رفض الانكشاف المفضي إلى فضول الآخرين، وأحكامهم المحتملة، و تحقِّق الحركة ذاتها لبطل قصَّة (يقظة مبكِّرة)[٤] ضربًا من الراحة بعد أن يعود إلى بيته، وغير خافٍ أنَّ علاقة الإنسان بمنزله هي علاقة لجوء، واستقرار وقد

١- الحفلة: ص٤١.
٢- نفسه: ص٤٢.
٣- نفسه: ص٥١.
٤- نفسه: ص٩.

عبَّر باشلار عن السمة المرجعيَّة الأوليَّة للمكان بالنسبة إلى الإنسان حين قال عنه: «البيت هو ركننا في العالم»[1].

يحقُّق الباب وجهًا من وجوه الطمأنينة للبطل قبل منامه: «يسمِّي بالرحمن ويغلق باب الغرفة، ويستلقي على فراشه بارتياح»[2].

يستعدُّ البطل - إذن - للذهاب إلى منامه بتحقيق حفظين: أحدهما روحانيٌّ يتمثَّل في التسمية بالله، والآخر ماديٌّ يتمثَّل في فعل الاحتراز المطلوب: إقفال الباب، ويخامر البطل بعد هذين الفعلين شعور طمأنينة لا يلبث أن يتزعزع حين تغلب الأوهام، والشكوك عليه: «يظلُّ طوال الليل خائفًا، يخامره إحساس بأنَّ هناك من يرقبه في إحدى زوايا البيت»[3]، ويصبح الباب بؤرة لهذه الشكوك؛ ومن خلاله تتمظهر داخل السرد كاشفة عن أقبية القلق الكامن في وعي الشخصية، فالباب إذن هو المادة المحسوسة الكاشفة عن المشاعر الجوَّالة داخل الشخصيَّة: «ما أن يستسلم للخدر الذي يسري في جسده المتعب حتى يخامره إحساس بأنَّه لم يحكم إغلاق الباب يهبُّ بسرعة يتأكَّد من إغلاق الباب ويعود إلى فراشه من جديد»[4]، ندرك الآن أنَّ انشغالات البطل تدور حول الاطمئنان على إحكام حماية الغرفة من خلال إغلاق بابها، ويصبح الباب - حينئذٍ - هو موضوع التشكُّك: «يغمض عينيه لبرهة.. ثم يعود ويفتحهما. يحدِّق في الباب من جديد وهو يفكِّر في أنَّ الشخص الذي يرقبه ربما كان قد دخل إلى الغرفة في اللحظة التي كان يهمُّ فيها بإغلاق الباب»[5].

إنَّ الباب هو حاجز الطمأنينة بالنسبة إلى البطل، وهو حارس عزلته، لكنَّ

١- جماليات المكان، باشلار، ص٣٦.
٢- الحفلة: ص٢١.
٣- نفسه.
٤- نفسه.
٥- نفسه: ص٢٢.

الخوف المسيطر يطعن موثوقيَّة هذا الحاجز بالنسبة إلى البطل، فثمة احتمال متشكِّك يهزُّ أركان هذه الطمأنينة، ويتمثَّل في أنَّ هناك من عبر في سهوٍ خاطف من البطل، تلك الشكوك - التي تعبر بها قنطرة مكانيَّة هي الباب - هدفها أن تصف الخوف المتوغِّل في وعي الشخصيَّة، الضارب بأطنابه في أرض أوهامها، وتلك هي الإشارات التي تبعثها الموصوفات المكانيَّة حين تشتبك في علاقة الأبطال مع الحياة، وحين تصبح مسفرة عن سلوكهم فيها.

وإذا كان الاستناد إلى الباب في قصة (أيوب) يتصل بمحاذرة الافتضاح، والرغبة في ستر مواضع العار - من وجهة نظر الشخصيَّات المنجزة لحركة الأبواب الدالَّة - فإنَّ الباب في قصة: (كلُّ الخطى وئيدة.. كلُّ الخطى مسرعة)[١] يصبح وسيلة حماية شخصيَّة بالنسبة إلى البطل، البطل المضطرب بفعل طرقات غريبة على بابه، وبعد عدد من مرَّات الطرق، والبحث عن الطارق، وبعد جملة هواجس تطفر من الماضي في شكل أصوات، وحكايات غريبة، بعد هذا كلِّه يقرِّر البطل أن يقفل الباب بصورة نهائيَّة؛ يبدو الباب حينئذٍ وسيلة فصل، وحجب ما بين مباعث الخوف المجهولة المصدر، وبين البطل، وتكريسًا لفكرتي الحجب، والفصل المؤمنتين يدفع البطل بمكوِّن مكاني آخر (الكرسي) نحو منفذ الخوف / الباب: «أقرِّر أن أغلق الباب بالمزلاج ولا أفتحه لكائن من يكون. حتى لو أراد أن يحطِّم الباب.

أغلقه جيِّدًا وأضع خلفه كرسيًّا»[٢].

التصوُّر الواعي، والمنطقي المستند إلى فعل الأسباب والاحتماء بقوَّتها، وسماتها الوظيفيَّة في المكان - الذي يتصرَّف البطل بوحي منه - يصطدم بفعل جانح، ومنفلت من عقال المنطق، ومن التراتبيَّة السببيَّة للأفعال القاصدة إلى

١- الحفلة: ص١٢٣

٢- نفسه: ص١٣٣.

الحجب، والتحريز، ذلك أن البطل يجد نفسه في مواجهة أشخاص يقفون أمام البطل: «انتفضت كالملدوغ وفتحت عينيَّ على اتساعهما غير مصدِّق.

نعم.. إنهم هم كانوا يقفون قبالة سريري بوجوههم الكالحة وابتساماتهم المائعة.. يمسِّدون لحاهم بفخر، ووقار»[1].

فاعليَّة الباب تأتي في صورتيه الكاشفة/الحاجبة في القصة؛ إذ تغدو الطَرَقات عليه مثار فضول، وتعدُّد مرات فتح الباب في القصة إشارة إلى الرغبة في الكشف، لكنه كشف غير مفض إلى طمأنيَّنة، وهنا تتحوَّل وظيفة الباب من الكشف إلى الحجب، ويغدو حاجزًا يحمي البطل من مصدر مخاوفه عبر إحكام إغلاقه حين «لم تكنْ لديه القدرة على مزيد من التحمُّل»[2]، على الرُّغم من أنَّ هذا الإحكام لم يكن حائلاً بين البطل، وبين مصدر مخاوفه في نهاية الأمر.

يبقى أن نتساءل هنا: لم غابت فاعلية المكوِّن المكاني / الباب، والكرسي التي اعتمد عليها البطل في صدِّ مخاوفه؟ لا سيَّما أن ثقة البطل في وقوع هذه الفعالية، وفي إنجاز الإجراء الاحتمائي لدوره قادته إلى النوم استجابة لطمأنينة النفس، ووثوقها.

إنَّ وسائل الاحتماء يمكن أن تكون فاعلة ضدَّ مصدر الخوف القابل للحدِّ، لكنَّ الأمر يغدو مختلفًا حين يقع في دائرة المخاوف العقليَّة، وهي المخاوف التي لا يمكن حجبها عبر وسائل ماديَّة؛ فلقد كان البطل في خلوة غير خالية؛ لأنَّ الأفكار، والمخاوف تبقى مجالسة لصاحبها، وأنَّ ثمة احترازات من نوع آخر لا تتصل بموجودات المكان، وفاعليتها المحسوسة، بل تتعلَّق بقدرة الشخص على انتزاع الأفكار، والمخاوف الكامنة في وعيه، وهذه المخاوف كانت مستقرَّة في

١- الحفلة: ص١٣٤.

٢- نفسه: ص١٣٣.

وعي البطل؛ ولهذا لم ينجز الباب – صورته محكمة الإغلاق – وظيفته.

وهكذا يغدو البابُ مكوِّنًا مكانيًّا ظاهر الفاعليَّة مخالطًا لسلوك الشخصيَّات على نحوٍ يفيض عمَّا هو في حكم العادة، ومستوى السلوك المألوف فيه إلى دلوٍ يهبط إلى بئر المخاوف التي تحيط بالشخصيَّات، ثم يخرجها إلى السطح.

وفي قصَّة (موت أيوب)[١] أيضًا تظهر – في موقف مستعاد – إشارة هيئيَّة تنبئ عن حال تقاطبيَّة هي (الإغلاق) في وقت الحديث عن الخطبة بين الأب، وخاطب الابنة كبير السنِّ بحضور الابن (أيوب) الذي يروي الحكاية مشيرًا إلى موضعه في المكان: «جلست أمامهما وظهري إلى الباب»[٢]، حالة الإغلاق تلك تتضح في الفعل المضاد، وهو الفتح الذي يفاجئ الجالسين: الأب، والخاطب، والابن: «ما إنْ أتمَّ كلامه حتى سمعت الباب يفتح بقوَّة»[٣]، الإشارة إلى هيئة المكوِّن المكاني تلك تفصح عن إرادة الحجب، والعزل، وهي إرادة تولَّدت لدى الأب من شعوره برفض محتمل من جهة الأم؛ وذلك لكبر سنِّ الخاطب بالنسبة إلى المخطوبة.

والإشارة الوصفيَّة لفعل الفتح (بقوَّة) تنبئ عن غضب، ورغبة في اقتحام، وتسجيل موقف تحقِّقه الأم الغاضبة، هذه الإحالات الجهويَّة المتصلة بالطرف (المُغلق)، وكسر حاجز العزلة المتمثل في إنهاء هذا الغلق من طرف الأم يسجِّل موقفًا عبر المكان.

ثمة تفصيل دقيق لأحوال المتصلين بالواقعة من خلال علاقاتهم بمصدر الحجب / الكشف، الإخفاء / المواجهة وهو (الباب)، وسنلاحظ إمعانًا في تقديم تفصيل خروج الخاطب هاربًا من تهديد الأم، وهو تفصيل يتصل بحركة الباب

١- الحفلة: ص٣١.
٢- نفسه: ص٥٥.
٣- نفسه.

أيضًا، إذ يحكم الخاطب – على الرغم من حالة الفزع – إغلاق باب المنزل خلفه، وكأنما هي عمليَّة حماية، وتحريز ضدَّ إضرار محتمل تتسبَّب به الأم الغضبى: «كان أبي لا يزال منكمشًا في مجلسه يرقب ما يدور ذاهلاً غير مصدِّق! وبعد أن صفق مشاري الباب خلفه.. ألقت أمي بعصاها بعيدًا، وبسرعة غريبة تلاشى انفعالها وغضبها، واستراحت في جلستها إلى جواري وهي تلهث»[1].

إنَّ اكتمال التصوُّر الجهوي للفاعلين، والمنفعلين بالمكان، واكتمال الصورة المشهديَّة للحدث ليست أمرًا عابرًا؛ إذ ليست مسألة الاتصال الانفعالي بالأبواب في حالتي التقاطب الآنفة متعلقة بالبطل، وحسب بل يمثِّل الباب وجهًا انفعاليًا تقدِّم من خلاله الشخصيَّات عبر إشارة موضعيَّة لمكان كلِّ شخصيَّة بالنسبة إلى مصدر التقاطب: جلوس الابن وظهره إلى الباب ما يعني جلوس الأب، والخاطب مقابلين للباب، في إشارة إلى حالة ترقبيَّة، قلقة.

وتنطوي القصَّة نفسها على ملمح تقاطبيٍّ آخر متعلِّق بصورة المكان من جهتي (الفراغ، والامتلاء)؛ إذ تتجلَّى قيمة الفراغ داخل المكان حين يُصنع عمدًا رغبة في إحداث صورة جديدة للمكان، وهي صورة يفوِّض الحدث الشخصيَّة لصنعها حين تعمد الأم – التي أصرَّت على تغسيل ابنها (أيوب) بمرافقة مرضعته عائشة – على إفراغ الغرفة من محتوياتها: «دخلت أمي وأمرت أخي بالخروج ودخلت في أثرها عائشة قالت لها أمي:

- لنخرج الأثاث أولاً.

كانت المرأتان قد تجاوزتا مشاعر الانفعال بالموت. أخذتا تعملان بهمة يشوبها شيء من العصبية. ظلتا تلقيان بالأثاث إلى خارج الغرفة. وأنا على فراشي أئن

١- نفسه: ص٥٨.

أنينًا خافتًا غير مسموع »[١].

وهكذا يحصلُ المكان - بعد إتمام عمليَّة الإفراغ -على هويَّة أخرى: «أصبحت الغرفة خالية إلاَّ من الفراش الذي كنت مسجى عليه»[٢].

إنَّ الإفراغ هو عمليَّة سلب لمحتويات المكان من أجل أن تحلَّ صورة أخرى مغايرة؛ فإنَّ ما يحدِّد وظيفة المكان هو مكوناته الحالَّة به، لإرادة انتفاع بعينها، وحين ظنَّت الأم أنَّ الابن قد مات بدت الغرفة غير مخصصة للسكنى، والمقام بل للرحيل، وعمليَّة الإفراغ هاته لها علاقة بفكرتين إحداهما روحانيَّة غير محسوسة: إذ الموت هو فراغ الجسد من الروح، وفكرة ملموسة أخرى: هي تحويل المكان إلى منطقة عبور متخفِّفة من آثار الدنيا (مغسلة للموتى) هذا الزهد في مكوِّنات المكان، يقابله اكتمال يتمثَّل في حرص الأم على إتمام عملية تغسيل الابن الميت بصورتها الكاملة: الإسباغ، والتغطية.

وهكذا يحقِّق التقاطب - بأشكاله المختلفة - دلالاته في السرد مفيدًا من المكان لتحقيق أحواله، وأشكاله، ومحققًا تصوُّرات الشخصيات، وضروب رغباتها.

ثالثــًا – العلاقة مع المديـنة:

حظيت فكرة المدينة - بوصفها نوعًا خاصًّا من التجمُّع البشري - بمساحة غير قليلة في الإبداع الأدبي، وتتنوَّع صور حضور المدينة بين تقديمها في موقع مقابل للقريَّة، وتصوير طبيعة الحياة فيها من تعقُّد للحياة، وتفكُّك العلاقات بين سكَّانها.

وفجَّرت العلاقة مع المدينة مسارًا موضوعيًّا خاصًّا في الأدب: في المنظوم منه، أو المنثور.

١- الحفلة: ص٦٤.

٢- نفسه.

إنَّ معضلة التأقلم مع المدينة تبدأ قبل تحقُّق الاتصال المباشر معها؛ فهي دومًا المكان الغريب، المجهول المثير للأسئلة، الطارد للقادمين إليه، ويعاني عددٌ من أبطال مجموعة (الحفلة) من إشكال التأقلم مع المحيط المدني الذي يجدون أنفسهم مضطرِّين إلى التعامل معه.

أولى صور العلاقة مع المدينة هي لحظات الارتحال إليها، وتحقِّق هذه اللحظات مقابلة بين عالمين: عالم المدينة المجهول، وعالم البلدة الأم المألوف، الضامِّ الأليف، وأولى مفاصل هذه المقابلة هي (المسافة) بوصفها وجهًا من وجوه تصارع الإنسان مع قوَّة المكان، وتبدو المسافة في قصَّة(يقظة مبكِّرة)[1] ذات وجهين مختلفين؛ فهي الفاصلُ بين مكانين: مكان الاستقرار / البلدة، ومكان الانتقال / المدينة وسنجد البطل يعالج مسألة فاصل المسافة هذا بهواجس هي انعكاس لتصوُّرات الذات عنه، وطبيعة علاقتها بالمكانين اللذين تمتدُّ هذه المسافة بينهما؛ فحين تحجب هذه المسافة المدينة عن البطل يثير هذا الحجب - بدوره - في روحه تشوُّقًا يكسر رهبة الفواصل الهائلة التي تبدو وكأنها تحدُّ من علاقته بها: «عندما ترك بلدته الصغيرة، وجاء إلى هذه المدينة، كان يسير على ضفاف حلم جميل. آلاف الكيلومترات قطعها وهو يكاد يطير، حتى يصل»[2].

يبدو البعدُ - إذن - عاملاً مغريًا، وقابلاً للتجاوز حين تكون الرغبة في الذهاب جامحة، ويحدث ذلك - بالنسبة إلى البطل - وهو مقبل على خوض مغامرة الذهاب إلى المدينة، عالم هائل ومشوِّق، وغامض، ومحرِّض، تلك العناصر الجاذبة لا تخفِّف منها مسألة المسافة هذه، ولا تعيقها.

لكنَّ المسافة ذاتها - في صورتها الأخرى - تبدو هائلةً، وموحشة، وتلقي في روع البطل حقيقة انفصاله عن مصدر طمأنينته (البلدة) بمسافة تجعل عودته

١- الحفلة: ص٩.

٢- نفسه: ص١٣.

إليها أمرًا بالغ الصعوبة، ولذا تأتي صيغ تعبيره عن هذا المعنى وهو يحادث عامل المقهى قائمة على التكرار المثبِّت لفكرة البعد، ووحشة المسافة التي قطعها - حين جاء - طائرًا: «إني غريب يا أخي.. غريب غريب تمامًا.. لا أعرف ها هنا أحدًا. جئت.. جئت من مكان بعيد.. بعيد..»[١].

تبدو المسافة إذن بالنسبة إلى البطل - حين يصطدم بواقع المدينة المفاجئ - عصيَّة على القطع، فهو في تيهه المدني حيث لا يعرف أحدًا، ولا يلقى معونة، أو إشارة ترحيب يصاب بفزع محرِّض على العودة: «ارتدَّ على نفسه فزعًا أراد أن يعود من حيث أتى»[٢]، لكن تلك الرغبة تفسدها تلك المسافة التي «بدت له أبعد من قدرته على التراجع»[٣].

وهكذا فإنَّ المسافة الواحدة بدت بالنسبة إلى البطل نفسه في صورتين، وكلُّ صورة هي انعكاس مبعثه وعي الشخصيَّة بالمسافة في ظلِّ علاقتها بطرفي المكان الذين تفصل بينهما هذه المسافة، ويقودنا هذا الانعكاس إلى الحدود غير المعلومة للمكان حين يخضع لمعيار الرؤية الشخصيَّة، أو الفرديَّة التي يقول عنها جورج لوكاتش: «إنَّ النظرة إلى العالم هي تجربة شخصيَّة عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميِّز ماهيته الداخليَّة، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامَّة عكسًا بليغًا»[٤]؛ فطبيعة الشعور هي التي تجعل المسافة بين مكانين ممكنة تارة، ومستحيلة تارة أخرى.

إنَّ الإشكال الخاصُّ بالمدينة - حين تصبح مستقرًّا للغريب - يتعلَّق بشكلٍ أساس في الشعور بالوحدة، وفي صعوبة اختراق العالم المدني، والاندماج في مكوناته البشريَّة الذي يبدو بعيدًا وصعب النيل، وهكذا تغدو المدينة في مقابل

١- الحفلة: ص١٥.
٢- نفسه: ص١٤.
٣- نفسه.
٤- دراسات في الواقعيَّة، جورج لوكاتش، ص٢٥.

المستقرِّ القديم (القرية / البيت) مكانـًا للانقطاع .

يحلُّ البطل - في أكثر من قصَّة - حلولاً طارئـًا على المدينة، وعلى الرغم من مظاهر النضج البادي على الشخصيَّة إلاَّ أنَّ إحساس الضياع ، والتيه يسيطران على وعيها وهي تصطدم بالمدينة للمرَّة الأولى، بل إنَّ الرحلة إلى المدينة هي نفسها تأخذ منحى شكوكيًّا حيث «يخامره إحساس أكيد بأنَّه لم يأت إلى المدينة بمحض اختياره بل أنَّه جاء إليها عن طريق الخطأ بينما كان متجهًا إلى مكان آخر. يسمِّر عينيه في فراغ لا نهائي في محاولة لتحديد المكان الذي أراد الذهاب إليه، فيزداد حيرة وذهولاً عندما يتأكَّد له أنَّه لا يذكر شيئًا على الإطلاق»[1] .

إنَّ المدينة تعمِّق بتفاصيلها فكرة التيه؛ فهناك (الوحدة): السمت المدنيُّ الذي يصبغ سكَّان المدن: الانشغال بالذات، والغوص في الشأن الخاصِّ بشكل لا يعود يمكن معه ملاحظة الآخرين، ولذلك تبدو المدينة مكانًا غريبًا تجتمع فيه ثنائيَّتان متناقضتان: الزحام، والفراغ، وهو تصور رؤيوي، لا مادِّي «بعد أن كان في بلدته الصغيرة يعيش ضمن إطار أسرة واحدة كبيرة، ها هو ذا يجد نفسه محاصرًا بوحدة قسرية لا قبل له باحتمالها.

زحام شديد و لا.. لا أحد»[2].

إنَّ (البيت) - بوصفه وسطًا خاصًّا - ضمن الوسط العامِّ (المدينة) يغدو المدماك الأوَّل لتمكين وجود الغريب في وسط متسع مبهم، والعلامة الأولى للألفة، والرغبة في الامتداد، غير أنَّ طبيعة السكن هنا تغدو مختلفة عن طابع الحميَّة للسكنى في إطار الأسرة؛ ولذا يغدو البيت موصوفًا بطابع ساكنه (العازب الوحيد)، فالقهوجي يشرح للبطل «الطريقة التي تمكِّنه من الوصول

١- الحفلة: ص١٩.

٢- نفسه: ص١٦.

إلى حيٍّ يصلح لسكن عازب»[١]، هذا السكن المقولب اجتماعيًّا ليصبح المكان «المناسب لرجل وحيد»[٢]، فهناك إجراءات اجتماعيَّة راكمتها تصوُّرات، وقيم قد تكون صائبة أو غير صائبة تصنع أثرها في المكان فلا «معنى، ولا دلالة للمكان بعيدًا عن الإنسان الذي يقوم بتنظيمه، وإجراء عمليات التقطيع، والمَفْصَلة في بنيته وفقًا لآليات ثقافية محدَّدة»[٣].

إنَّ المساسَ الأوَّلَ بعالم المدينة يظهر في تفصيلاتها الخارجيَّة العامَّة المشتركة، وتختصُّ الأرصفة بكونها مكانًا عامًّا، ومستقرًّا مؤقَّتًا للقادم الغريب في لحظة تيهه الأولى داخل عالم المدينة الجديد، وهذا ما يحدث للبطل في القصة نفسها: «عندما وصل وجد نفسه يقف على الرصيف ذاهلاً مشدوهًا لا يدري من أين، أو إلى أين يمضي هزمته حيرته. أربكته»[٤].

ثمة اهتزاز في فكرة استحقاق المدينة أن تكون مكانًا صالحًا للعيش بالنسبة إلى البطل؛ فهو في لحظة ما يصفها (بالمكان الخطأ)[٥]، وعلى الرغمُّ من أنَّ المدينة تعجُّ بالحياة إلاَّ أنَّها حياة تخصُّ تجمعات محجوبة صعبة الاختراق، وتبقى كثرة فقيرة لا تشبع نهم البطل للاتصال: «يحلُّ عليه الليل بغتة وتحاصره المدينة بأضوائها الفارهة ومقاهيها الساهرة، فينسلُّ وحيدًا حزينًا يعود إلى مسكنه مسلِّمًا نفسه للذكريات والهواجس والكوابيس»[٦].

وحين يحلُّ البطل في قصة (مطر الغيوم الراحلة)[٧] بالمدينة تنتابه مشاعر

١- الحفلة: ص١٥.
٢- نفسه: ص١٦.
٣- خالد حسين حسين، شعريَّة المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخرَّاط نموذجًا)، مؤسسة اليمامة الصحفيَّة - سلسلة كتاب الرياض (٨٣)، (١٤٢١هـ - ٢٠٠٠)، ص١١٨.
٤- الحفلة: ص١٤.
٥- نفسه: ص١٩.
٦- نفسه: ص١٧.
٧- نفسه: ص١٠٧.

الوحشة التي تمسُّ كلَّ غريب طارئ عليها، وحين تتكالب مع وحشة الغربة، وحشة الشتاء تغدو الحاجة إلى مصدر للطمأنينة، والدفء ملحَّة: «هذا هو يومي الأوَّل في المدينة. إنَّني لا أعرف فيها حتى مكان دافئ أحتمي فيه من لسع الهواء البارد الذي أنهك جسدي المبتلَّ»[1].

يجد البطل المنهك ببرد الوحدة، والشتاء أن طريقه إلى التخلُّص من هذين الإنهاكين هو في الاندماج بسكَّان المكان، وحين يقف على الرصيف يلفت نظره - بحكم فراغ الوحشة - العدد الكبير للواقفين على الرصيف المقابل مقارنة بالرصيف الذي يقف هو فوقه: «كان الرصيف المقابل أكثر ازدحامًا، والناس يسيرون مسرعين نحو منازلهم بعد أن احتجزهم المطر طويلاً»[2]، وهكذا فإنَّ البطل يرى في المكان الصورة التي تنسجم مع الأفكار المسيطرة عليه، ويحدِّد من ملامح المكان ما يسعفه لاستكمال ما ينقصه.

وهكذا يبدو الرصيفُ المزدحمُ مكانًا أمثل لتبديد وحشته، وبخاصَّة حين تطوف به ذكريات حجرة أمِّه، وتفاصيلها الدافئة، ثمَّة صورة تلحُّ عليه إذن، صورة عليه استرجاعها، والخلاص من انفراده، وتيهه في الاتساع، والوحشة، فانطلق مندمجًا بهذا الزحام: «الزحام شجَّعني على العبور إلى الرصيف المقابل»[3].

وعلاقة الأبطال ههنا بعالم المدينة يتسق مع المنظور المستقر للمدينة في السرد بعامَّة؛ فهي مكان سلبي، والقاصُّ يعنى «عادة بالمكان السلبي، ولا يحفل بالمكان الإيجابي؛ لذلك تبدو حركة المكان في القصة القصيرة درامية، وهي تولِّد حالة تأزم وموت في حياة الشخصية التي غدت تفتقد الحياة الآمنة، والمسكن المريح

١- الحفلة: ص١١٣.
٢- نفسه: ص١١١.
٣- نفسه: ص١١٢.

في المدينة المعاصرة»[١].

وهكذا تُظهر القصص فروقًا بين مكانين / عالمين يسترشد الوعي لإدراكهما بقصاصات من الذاكرة، وصور من الواقع، وتُعثّر هذه الفروق الاندماج بالمكان الجديد؛ لتبقى المدينة مكانًا عصيًّا، مرهوبًا، بعيدًا على الرُّغم من الإقامة فيه.

رابعًا – المكان غير الواقعي:

يقارب السرد - في مساراته الشائعة - مناطق الواقع، والممكن، غير أن سرودًا أخرى تميل إلى تمثيل عالم غير المعقول، والعجائبي، أو مناطق ما وراء الوعي كالأحلام، والكوابيس.

ويتكئ هاذ النوع من السرود على تشكيلات مكانية تنسجم مع لا معقولية الحوادث، واضطراب سلوك الشخصيَّات، وفيضان لا وعي الإنسان بما هو غير مترتب من الأفكار، وهذا ما يظهر في مجموعة (الحفلة)؛ إذ يوازي المكان تنوُّع الوقائع، ويصطبغ بمحتوى دلالاتها، ومضمون أفكار شخصياتها.

تمتاز المجموعة باقتحامها عوالم ما ورائيَّة، وحلميَّة كابوسيَّة، وأكسب هذا الاقتحام المجموعة سمةً لا تتعلَّق باستبطان الشخصيَّة عبر أحلامها، وكوابيسها، وتصوُّراتها البعيدة عن الواقع، وحسب، بل في الاشتغال على عامل المكان مؤطِّرًا لهذه العوالم الغريبة، ومتسقًا معها؛ لأنَّ «نصَّ الحلم من طبيعة مختلفة. إنه يتراءى في حال النوم، ويتخذ نسقًا خاصًّا، ومختلفًا وعلى الأصعدة كافة وهذا الاختلاف يجعله أقرب إلى النصِّ العجائبي أو اللغزي الذي يولِّد الحيرة لدى الرائي، أو المتلقي»[٢].

١- د. حسين المناصرة، الجدار والإنسان: قراءات في ثقافات القصة القصيرة وجمالياتها، مطابع دار جامعة الملك سعود للنشر، (١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م)، ص٦٤.
٢- سعيد يقطين، السرد العربي: مفاهيم وتجليَّات، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط١، (١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م)، ص٢٠١.

في فضاء أسطوريٍّ متصل بموضوع الارتحال، والبحث تعزم شخصيَّة البطل محمد في قصَّة (الدنيا قادمة)[1] على البحث عن (الدنيا)، وعلى الرُّغم من أنَّ الدنيا فكرة أوسع من البحث؛ بل إنَّها فكرة يقيم في فضائها الإنسان، ولا يخرج منها، إلاَّ أنَّ البطل في مسيره، ووداعه لأمِّه يمنح الدنيا فكرة الغياب، والبعد، بل وتغدو موضوعًا له تجسُّده الأنثوي في صورة المرأة: «الدنيا فتاة جميلة تأتي للإنسان... يعشقها فتعشقه»[2].

إنَّ هذا التجسُّد الذي يمنح الدنيا صورة الكائن البشري يدفع إلى تأسيس لازمة وجود الإنسان / المرأة: (المكان)، فتظهر الصحراء فضاءً لهذه الأسطورة «إنها هناك في الوادي ترعى الغنم»[3]، ثمة مكانٌ محسوس يفترض أن يحتوي فكرة غير محسوسة، وتترك هذه الفكرة طابعها على هذا المكان: البعد غير النهائي: «نظر محمد إلى الوادي الممتدِّ أمامه عميقًا بعيدًا موغلاً في البعد»[4]، والتناقض: «يا خالتي أم الدنيا، إنَّني لا أرى في الوادي عشبًا... ليس هناك سوى الرمال والحجارة؟»[5]، وتنطوي هذه السكنى على مفارقتين ظاهرتين؛ ففكرة الدنيا تتصل دومًا بمعاني الامتلاء، والارتواء، والوفرة، وعلى نقيض ذلك تتجلَّى في الصحراء فكرة الخلو، والعطش، والقلَّة، فيبدو المكان (الصحراء) مؤشِّرًا أوليًّا على الاستحالة، وبعد التحقُّق، وتتعمَّق دلالات الاستحالة حين يصبح الجبل حاجزًا تغدو الدنيا معه غير مرئيَّة «العشب.. هناك.. خلف الجبال»[6]، ويوغِّل هذا الحاجز التصوُّر الأسطوري الذي تنبثق منه الدنيا / المرأة، وإيغالا في الابتعاد تهبُّ عاصفة عاتية، والعاصفة - هي الأخرى - فعل حجب، تعيث في المكان

١- الحفلة: ص١٣٥.
٢- نفسه: ١٣٧.
٣- نفسه: ص١٤١.
٤- نفسه: ص١٤٢.
٥- نفسه: ص١٤٣.
٦- نفسه.

أيضًا، وتحول دون المرور، والانتقال: «يا خالتي أم الدنيا إنَّها العاصفة فأين نحتمي منها؟»[١].

وتأخذ العاصفة منحى آخر حين تجيب العجوز عن سؤال البطل بشأن الاحتماء من العاصفة: «أجابته العجوز دون أن ترفع رأسها عن مغزل صوفها:

- كلا يا بنيَّ.. إنَّها الدنيا قادمة..؟!!»[٢].

تنسف الخاتمة كلَّ الأفكار التي حملتها القصَّة في مبتدئها؛ فانتظار البطل، وارتحاله بحثًا عن الدنيا أفضى به إلى (مكان) مؤطَّر الحدود، ومعلوم الأوصاف، إنَّه إمكان على الرُّغم من بعده العميق، لكن تحوُّل الدنيا إلى عاصفة يهدم فكرة الاستقرار التي ينطوي عليها المكان الحاوي للدنيا/ المرأة، ويحوِّلنا إلى فكرة عدم الاستقرار، وحيث يغيب المكان يصعب القبض على الأشياء، بل تغدو فكرة العاصفة القادمة فكرة مفزعة، وقائمة على الهدم، والإزالة، والاقتلاع، وربما يقودنا ذلك إلى الربط بين حديث العجوز مع البطل حين قدَّمت تصوُّرًا عن مفهوم البقاء، والاستقرار: «حدثتها عن الاستقرار، فأكَّدت لي أنَّ الاستقرار الحقيقي لا يكون إلاَّ بمواصلة الرحيل»[٣].

إنَّ المكان الموصوف هنا مكانٌ ذهنِّي مؤسَّس لاحتواء فكرة تجسِّد وعي البطل، والمكان الذهني تُرسم «جماليَّاته بواسطة إشارات ذهنية وليس بواسطة التصوير الحقيقي»[٤]، مكانٌ مؤهَّل لاحتمال فيوضات نفسيَّة غير مستقرَّة تصدر عن البطل، فهو في بداية القصَّة يكشف تيهه المكاني، وابتعاده عن فكرة الاستقرار تلك التي تؤكدها الدنيا الطاردة، الموحشة في التكوين المكاني الذهني العاكس

١- الحفلة: ص١٤٣.
٢- نفسه: ص١٤٣.
٣- نفسه: ص١٤١.
٤- جماليات المكان في الرواية العربيَّة، شاكر النابلسين ص٢٠.

لهذا التيه: «كلُّ الجهات وجهتي»[1].

وتجري حركة بطل قصَّة (الحفلة)[2] في معظمها داخل منطقة حلميَّة؛ فالبطل يغادر مكتبه دون أن يحمل بطاقة الدعوة الخاصَّة بالحفلة معه إلى المنزل، ويقرُّر السارد ذلك بوضوح في بداية السرد: «بعد أن فرغ من قراءة بطاقة الدعوة التي تلقَّاها هذا الصباح، وضعها في درج مكتبه وانهمك في عمله بطريقة روتينيَّة باردة»[3]، غير أن الحوادث تذهب في منحى آخر حين يعود إلى البيت، وينام ثم يستيقظ مستعدًا لإجابة الدعوة؛ حيث تقع سلسلة حوادث موهمة بوقوعها في عالم الوعي.

وتأتي سلسلة الحوادث المتتابعة لاحقًا ناضحة باختلالات (في السلوك، والمكان) وتسمح هذه الاختلالات للقارئ بمقاربة المنطقة غير الواعية للبطل، أولى تمثلات هذه المنطقة غير الواعية هي غياب مظاهر الفرح عن منزل الداعي، وهذا الغياب يؤرجح البطل بين خياري البقاء، أو الذهاب: «فكَّر في أن يعود من حيث أتى لأنَّ البيت ليس عليه أو حوله ما يوحي بمظاهر الفرح أو الاحتفال»[4]، وتتلاحق بعد ذلك مظاهر الغرابة الفاشية في المكان: «كان النور داخل رواق البيت مطفأً»[5]، و«هدوء غريب يلفُّ البيت»[6]، هذه المظاهر تزيد من شعور البطل بالخوف، والتردُّد؛ فهي تخالف ما هو مستقرٌّ في الوعي بشأن الأعراس، والحفلات: «للحفلات طقوسها وحركتها وضجيجها»[7].

١- الحفلة: ص١٤١.
٢- نفسه: ص٩١.
٣- نفسه: ص٩٣.
٤- نفسه: ص٩٥.
٥- نفسه.
٦- نفسه: ص٩٦.
٧- نفسه: ص٩٧.

وتبلغ الغرابة ذروتها حين يدفعه مضيِّفه إلى غرفة بيضاء، وتبدو تفاصيل الغرفة غير واقعيَّة ابتداءً بحجمها الضخم مقارنة بحجم البيت: «كانت الغرفة واسعة بشكل لا يتناسب وحجم البيت إطلاقًا»[١]، ثمَّ اختفاء الباب الذي ولج منه إليها: «لم يكنْ هناك بابٌ أصلاً كان مكان الباب جدار أبيض ناصع البياض جدار بليد أصم حدَّق فيه بدهشة»[٢]، ثمَّ وقوع التباسات بشأن تفاصيل الأشياء؛ حيث يبدو الهدهد وهو يعلو الكرسي: «نظر إلى المقعد الوثير هناك في أقصى الغرفة فرأى على مسند ظهر المقعد هدهدًا خشبيًّا يتحفَّز ويكاد يطير»[٣]، ثم لا يلبث أن يختفي من مكانه: «لم يجد الهدهد على ظهر مسند الكرسي. كان مقعدًا عاديًّا»[٤]، وتظهر التباسات أخرى تتعلَّق بجدران الغرفة، وسقفها: «يرى السقف قريبًا منه. نهض وتطاول بقامته ومدَّ يده محاولاً لمس السقف فرآه بعيدًا موغلاً في البعد»[٥].

وتحتفظ الشخصيَّة - وهي في خضمِّ صراعها مع غرابة المكان - بقدرتها على الإدراك، والوعي، وتحتكم إلى منطق ناقد، وغير متقبِّل لسلسة العناصر الغريبة التي تنطوي عليها الحفلة، وبخاصَّة تلك التي تتعلَّق بالمكان: «يا لهذه الحفلة الغريبة! إنَّ الغرفة تكفي لاستقبال أكبر عدد من الضيوف. ولكنَّها خالية إلاَّ منه. إنَّها مبالغة لا مبرِّر لها: بدءًا من الشارع الخالي والرواق المعتم والممر الكئيب، وانتهاء بهذه الغرفة المبالغ في بياضها واتساعها»[٦].

وتستمرُّ الحوادث لتصل بالقارئ إلى منطقة الوعي مرَّة أخرى، حين تنقطع سلسلة الحوادث في منزل الحفلة لتعود إلى البيت: «مدَّ يده تحت وسادته وتناول

١- الحفلة: ص٩٩.
٢- نفسه: ص٩٨.
٣- نفسه: ص٩٩.
٤- نفسه.
٥- نفسه: ص ١٠٠-١٠١.
٦- نفسه: ص١٠٠.

ساعته»[1]، فتكون تلك إشارة إلى أنَّ البطل قد ذهب في النوم قبل الحفلة، وأنَّ تلك الحوادث التي مرَّت كانت أحلامًا في وعيه عن الحفلة القادمة، ويستأثر المكان - عبر تفاصيله الغريبة - بالقسم الأكبر من ملامح الحلم، فالسمات الغريبة للمنزل، وفقدان المنطقيَّة إشارات إلى وقوع الحوادث في منطقة غير واعية، ولذا فإنَّ تشكُّلات المكان فيها لا تخضع لحدود المنطق، وأحكام الواقع .

إنَّ الحلم هو منطقة ينفصل الإنسان فيها عن واقعه في اللحظة الحلميَّة ذاتها، لكن الواقع يبقى مطِّلاً في الحلم من خلال مصفوفة الأفكار الكامنة في الوعي، ولذا فإنَّ بطاقة الدعوة نفسها تطلُّ في الحلم في شكل تشكُّك آخر «استعاد في ذاكرته (بطاقة الدعوة) فهاله حجم شعوره بالنسيان، حتى لقد خُيِّل إليه أنَّه لم يتلقَّ أيَّة دعوة أصلاً»[2].

ويبدو أن الشخصيَّة تعاني تشوُّشًا ليس في منطقة أحلامها فقط، بل في منطقة واقعها أيضًا، الواقع الذي تتحرَّك فيه (بطاقة الدعوة)؛ فالبطل حين ينتبه من نومه - الذي انطوى على تفاصيل الحفلة الغريبة - يجد ظرف الدعوة: «دفع الغطاء ونهض على عجل عندما رأى إلى جوار الساعة ظرفًا مغلقًا: لم يكن قد ترك أيَّ ظرف قبل نومه. تناوله بقلق.. فضَّ غلافه وقرأ كانت (بطاقة دعوة) سقطت من يده كأنها جمرة بعد أن قرأها. إنَّها نفس البطاقة التي كان قد تركها في درج مكتبه»[3]، ففرضيَّة انتقال البطاقة من مقرِّ العمل إلى البيت هي فرضيَّة حلميَّة، وهنا أيضًا يتحقَّق التشويش - عبر عامل المكان - ليس فيما ظهر حلمًا بمجرَّد الاستيقاظ منه، بل باستعادة فروض تتعلَّق ببطاقة الدعوة في وجودها داخل المكان / المنزل على الرُّغم من أنَّ البطل لم يحملها إليه أصلاً، ونقل الإشارة التيهيَّة

١- نفسه: ص١٠٤.
٢- نفسه: ص١٠٠.
٣- نفسه: ص١٠٤.

هذه من وعي الشخصيَّة إلى وعي القارئ عبر اختلاطات المكان، وحينئذٍ تصبح الإشكاليَّة المكانيَّة هي ساحة الاستكشاف: هل القصة بكاملها حلم؟ هل هي حلم داخل حلم؟ هذه الافتراضات التي يكون المكان دليلاً على المنطقي منها.

وتنتهي القصَّة في منطقة التشوُّش هذه، حيث الاختلاط بين الواقع، والحلم، عبر فعل حركي يفصح - هو أيضًا - عن حالة اضطراب، وتيه: «كان يعدو في الشارع وحيدًا والإسفلت يلسع قدميه ويجعله يكاد يطير لا يلوي على شيء»[1].

إنَّ مشاهد المكان في القصة منافية لتوقُّعات البطل - بوصفه مدعوًّا إلى مناسبة فرح -؛ فهناك - دومًا - تصوُّرات كامنة في الوعي لشكل الذي تبدو عليه أمكنة الاحتفاء، ولذا جاء توقُّع تفاصيل المناسبة كالزحام الذي استند إليه البطل ليكون عاملاً لإنقاذه من الظهور، والانكشاف؛ فهو يخطِّط للاندساس في الجمع الحاضر، المتوقَّع: «سوف يندسُّ في زحمة الضيوف»[2].

إنَّ الإشارات التي يبعثها المكان في القصة بوصفة مكانًا حلميًّا غير متسق مع الواقع يدفع إلى البحث عن وقود هذا الحلم من الواقع، ثمة إشارة سريعة في القصة تشير إلى علاقة قديمة بين البطل، وابنة الجيران - الابنة التي تخصُّ بطاقة الدعوة حفل زفافها - «هام بها وأسكنها أحلامه حتى انتفض القلب ذات يوم، وذهب بعيدًا»[3] هذه البطاقة تمثِّل عاملاً حافزًا في الماضي، ذاكرة المكان القديم (منزل الفرح) في وعي البطل تعود في شكل حلم مزعج؛ فالتفاصيل مختلفة على نحوٍ يوحي بالتحوُّل، والتشوُّه، والخنق تمامًا كما هي العلاقة القديمة التي لم تعد موجودة، وعلى حين كان البطل يتوقَّع نسيان العائلة، ويستغرب مجيء بطاقة الدعوة، فإنَّ سلطة لا وعيه تثبت أنَّ الفكرة مستترة، لكنها غير ممحوَّة،

١- الحفلة: ص١٠٥.
٢- نفسه: ص٩٤.
٣- نفسه: ص١٠١.

وبذلك يصبح المنزل منزل ذاكرة الألم، فتأتي تفاصيله المشوَّهة الغريبة لتمسَّ البطل وتتصل بحواسِّه بشكل تفصيلي بطريق السلب، أو الإيجاع، فهناك إعاقة للرؤية: «كانت الإضاءةُ قويةً»[1]، و«رفعَ رأسَهُ وأخذ يتأمَّل الغرفة فاصطدمت عيناه بجدران قريبة»[2]، وهناك تعميق لفكرة الوحدة عبر ارتداد الصدى: «صرخ بكلِّ صوته فدوَّى الصدى وكاد يصمُّ أذنيه»[3]، بل إنَّ فكرة الزمن ذاتها مفقودة: «نظر إلى معصم يده اليسرى بحركة عفوية بحثًا عن ساعته فتذكَّر أنَّه تركها ملقاة على سريره في البيت»[4].

إنَّ غيابَ منطقيَّة تكوين المكان هو أمثل صورة عن قلق الذات، وتشوُّشها، وأيًّا كان مصدر هذا التشوش: التيه الذاتي، أو مطمور الذاكرة فإنَّ آثاره في المكان ستكون انعكاسًا لهذا التشوُّش، وتصريحًا تكوينيًّا عن حال الذات.

الخاتمة

قاربَ هذا البحثُ موضوع (المكان) في السرد القصصي من خلال مجموعة (الحفلة) للقاصِّ السعودي عبد الله باخشوين.

والمكانُ في السردِ لا يقتصرُ على دوره المؤطِّر للحوادث، والمنسجم مع حركة الشخصيَّات، والمعين على تصوُّر واقعيَّة الفكرة المسرودة فحسب؛ بل إنَّه - وبحسب حريَّة التشكيل المتاحة للمبدع - ينطوي على حمولات نفسيَّة، وفكريَّة، وفلسفيَّة: إذ ينتج تشكيل المكان عن مرجعيَّة اجتماعيَّة، وتصوُّرات تنحت شكله ليكون متوافقًا مع الرؤية السرديَّة للمبدع.

١- الحفلة: ص٩٧.
٢- نفسه: ص١٠٣.
٣- نفسه: ص١٠١
٤- نفسه: ص١٠٢.

وإذا كان تشكيلُ المكان يخضع - بالدرجة الأولى - للرؤية الفنيَّة فإنَّ نجاحَ الكاتبِ في تطويع التشكيل المكاني يعدُّ أحد علامات التفوُّق الفنِّي.

النتائج:

على مستوى المجموعة محلِّ الدراسة:

- يتجلَّى بوضوح استثمار الكاتب للمكوِّنات المكانيَّة في نصوصه لتحقيق الكشف اللازم لباطن الشخصيَّات؛ ابتداءً من اختيار المكان، ثم تشكيله وفق التصوُّر، والرؤية الموضوعيَّة؛ ليغدو كلَّ تشكيل مكاني مرآة تنعكس عليها هواجس الشخصيَّة، وأفكارها، وعقدها، وآلامها، وبخاصَّة أنَّ نصوص الكاتب كانت تتجه نحو مقاربة عوالم شخصيَّات مضطربة قلقة غير منتمية، وغير مستقرَّة، فكان المكان أداة كشف فنيَّة مُستثمَرةً على نحوٍ واعٍ؛ ففي السرد يمكن تحويل المكان إلى «أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالَم»[1].

- حقَّقت فكرة (التقاطب المكاني) في المجموعة إنجازها السردي القائم على التحويل؛ إذ يجري تشكيل المكان - في لحظة جريان الوقائع - بحسب ما يرد على وعي الشخصيَّة من أفكار، وهواجس تجعلها فاعلة في المكان، ومسيطرة عليه.

- لم تقتصرْ هويَّة المكان في المجموعة على المكان الواقعي، بل انفتحت على عالم غير واقعي تصبُّ فيه الشخصيَّة - أيضًا - مجمل أفكارها المشوشة، والمضطربة، فكان المكان الحلمي متشكِّلاً تحت ضغط الواقع، ومنبثقًا عنه.

١- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٧٠.

التوصيات:

يبقى عالمُ المكان في السرد عالمًا كبيرًا مؤهَّلا للاستنطاق البحثي في مسارات كثير منها:

- قراءة المكان في السرد القصصي ثقافيًّا بوصفه تمثيلاً للأفكار، والتصوُّرات الاجتماعيَّة المسيطرة في بيئة بعينها.
- مقاربة بيئة الشارع في القصِّ (مكانيًّا)؛ إذ يمثِّل (الشارع) بيئة قصصيَّة خصبة تنتظم فيها أصناف من البشر، وتقع فيه درجات متفاوتة من الاحتكاك البشري.
- تحفل كثير من النصوص السرديَّة بحوادث تجري في أمكنة حلميَّة هذيانيَّة كابوسيَّة، وهي أمكنة لها سماتها الخاصَّة التي تكتسبها من طبيعة الأحلام، وانفلاتها من سلطة الواقع المقيِّدة، وتسهم مقاربة هذه الأمكنة نقديًّا في الكشف عن الواقع الإنساني المعاصر المضطرب، وترصد أزمة الإنسان مع محيطه؛ فالتشكُّلُ المكاني المضطربُ يعكسُ اضطرابًا في الوعي الإنساني المشكِّل له ذهنيًّا.

والله المُوفِّق

فهرس المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربيَّة:

- أحمد بن فارس (أبو الحسين): مقاييس اللغة، تحقيق، وضبط: عبد السلام هارون، دار الفكر.
- أمبرتو إيكو: العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط٢، ٢٠١٠م.
- أمين سلامة: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، ط٢، ١٩٨٨م.
- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعيَّة، ت: نايف بلُّوز، المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.
- حسين المناصرة: الجدار والإنسان: قراءات في ثقافات القصة القصيرة وجمالياتها، مطابع دار جامعة الملك سعود للنشر، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م.
- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- دارة الملك عبد العزيز، قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربيَّة السعوديَّة، الرياض، ١٤٣٥هـ.
- سعيد يقطين، السرد العربي: مفاهيم وتجليَّات، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط١، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م.
- سيزا قاسم، يوري لوتمان، وآخرون: جماليَّات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء،ط٢، ١٩٨٨م.
- شاكر النابلسي: جماليَّات المكان في الرواية العربيَّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: (من البنيوية إلى التشريحية) نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط٦، ٢٠٠٦م. ص٤٧.
- عبد الله باخشوين: الحفلة، النادي الأدبي بالرياض، ط٢، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.
- عصام خلف كمال: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع ، المنيا، ٢٠٠٣م.
- حاتم الصكر، ترويض النص: دراسة تتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- غاستون باشلار: جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ط٢، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م.
- مجمع اللغة العربيَّة: المعجم الفلسفي، القاهرة، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.
- محمد بن صالح بن عثيمين: تفسير القرآن الكريم، دار ابن الجوزي.
- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م.
- محمد بن مكرم (ابن منظور الأفريقي): لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.
- محمود رجب: فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

المراجع باللغة الإنجليزيَّة:

- Leonard Lutwack,The role of literature, Syracuse uni press, New York, 1984.

الدوريات:

- صبري حافظ: (الخصائص البنائية للأقصوصة)، فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٢، ع٤، ١٩٨٢م، (من ١٩ إلى ٣٢).

References:

References in Arabic:

- Algathami, Abdullah: The Sin and Redemption: (from Structuralism to Deconstruction) Theories and Applications, Arab Cultural Center, Casablanca - Beirut, Sixth Edition, 2006.
- Almanasirah, Hussein: The Wall and the Human: Readings in the Cultures and Aesthetics of the Short Story, King Saud University Press, 2015.
- Alnabulsi, Shaker: The Aesthetics of Place in the Arabic Novel, the Arab Institute for Distribution and Publishing, Beirut, First Edition, 1994.
- Alsaqr, Hatem: Taming the Text: Examining Textual Analysis in Contemporary Criticism: Procedures and Methodologies, The Egyptian National Book Commission, Cairo, 1998.
- Alzubaidi, Muhammad Murtada: Taj Alarous Min Jawahir Alqamous, Abdulkarim Alazbawi Investigation, The National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait, First Edition, 2001.
- Bachelard, Gaston: The Poetics of Place, Ghalib Helsa Translation, University Institute for Distribution and Publishing, Beirut, Second Edition, 1984.
- Bahroui, Hasan: The Structural Formation of the Novel (Space, Time and Character), Arab Cultural Center, Casablanca - Beirut, First Edition, 1990.
- Bakhashwein, Abdullah: The Party, Riyadh Literary Club, Second Edition, 2009.
- Bin Mukrim, Muhammad: (Ibn Mandhour Alafriqi) Lisan Alarb, Dar Sadir, Beirut, 1992.
- Bin Othaimeen, Muhammad Bin Saleh, The Interpretation of the Holy Quran, Dar Ibn Aljouzi.
- Darat King Abdulaziz Foundation: The Bibliography of Literature and Literary Figures in the Kingdom of Saudi Arabia, Riyadh, 2015.
- Eco, Umbreto: The Signifier: Conceptual Analysis and its History, Saeed Benkrad Translation, Arab Cultural Center, Casablanca - Beirut, Second Edition, 2010.
- Elhamdany, Hameed: The Structure of the Narrative Text from the Perspective of Literary Criticism, Arab Cultural Center, Beirut, First Edition, 1991.
- Ibn Faris, Ahmed (Abu Alhussien): The Dictionary of Language Standards, Abdulsalam Haroun Investigation, Dar Alfkr.

- Kamal, Essam Khalf: The Semiotic Trend and Poetic Criticism, Dar Alfarha Press, Alminya, 2003.
- Lucas, George: Studies in Realism, Nayef Balloz Translation, University Institute for Distribution and Publishing, Beirut, Third Edition, 1985.
- Magma` Allougha Alarabiya: The Bibliography of Philosophy, Cairo, 1083.
- Qassem, Siza and Yori Lotman and others: The Aesthetic of Place, Oyoun Almaqalat, Casablanca, 1988.
- Rajab, Mahmoud: Mirror Philosophy, Dar Almaarif, Cairo, First Edition, 1994.
- Salamah, Ameen: The Bibliography of Individuals in Greek and Roman Myths, Aloroubah Publishing Establishment, Second Edition, 1988.
- Yaqteen, Saeed: Arabic Narrative: Concepts and Revelations, Aldar Alarabiya Liloloum, Beirut, First Edition, 2012.

References in English:

- Leonard Lutwack,The role of literature, Syracuse uni press, New York 1984.

Journals:

- Hafiz, Sabry: Structural Features of the Short Story, Fosoul Literary (Criticism Journal), The Egyptian National Book Commission, Cairo, Volume 2, Fourth Issue, 1982, p. 19-32.



Contents

SCIENTIFIC ADVISORY BOARD

Prof. Salah Fadal
Ain Shams University - The Head of Arabic Language Academy – Cairo

Prof. Kotb Rissouni
University of Sharjah – UAE

Prof. Benaissa Bettahar
University of Sharjah – UAE

Prof. Saleh M. Al-Fouzan
King Saud University – KSA

Prof. Jamila Hida
Université Mohammed I Ouajda - Morocco

EDITORIAL BOARD

Prof. Iyad Ibrahim - UAE

Prof. Mukhtar Marzouk - Egypt

Prof. Mustafa Al-Helali - UK

Prof. Faiza Al-Qassem - France

Prof. Saeed Yaqteen - Morocco

Prof. Joudeh Mabrouk - Egypt

Prof. Hassan Awad Al-Suraihi - KSA

Dr. Abdul Khaleq Azzawi - USA

Dr. Ahmad Bsharat - UAE

Dr. Abdel Nasir Yousuf - UAE

Translation Committee: Mr. Saleh Al Azzam, Mrs. Dalia Shanwany, Mrs. Majdoleen Alhammad, Dr. Muhamad Jamal



UNITED ARAB EMIRATES - DUBAI
AL WASL UNIVERSITY

AL WASL UNIVERSITY JOURNAL

Specialized in Humanities and Social Sciences

A Peer-Reviewed Journal

GENERAL SUPERVISOR

Prof. Mohammed Ahmed Abdul Rahman
Chancellor of the University

EDITOR IN-CHIEF

Prof. Khaled Tokal

DEPUTY EDITOR IN-CHEIF

Dr. Lateefa Al Hammadi

EDITORIAL SECRETARY

Dr. Sharef Abdel Aleem

ISSUE NO. 64
Dhu al-Qa'dah 1443H - June 2022CE

ISSN 2791-2949 (Online)

This Journal is listed in the **“Ulrich’s International Periodicals Directory”**
under record No. 157016

e-mail: research@alwasl.ac.ae, awuj@alwasl.ac.ae



UNITED ARAB EMIRATES-DUBAI
AL WASL UNIVERSITY

Al Wasl University Journal

Specialized in Humanities and Social Sciences

A Peer-Reviewed Journal - Biannual

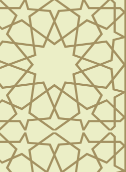
(The 1st Issue published in 1410 H - 1990 C)

ISSN 2791-2949 (Online)

June - Dhu al-Qa'dah
2022 CE / 1443 H



64



Issue No. 64
Email: research@alwasl.ac.ae
Website: www.alwasl.ac.ae